

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II

Dottorato di ricerca in Scienze filosofiche XXII ciclo

Settore disciplinare M-FIL / 04

«*LA MIA LAMPADA E IL FOGLIO BIANCO*»
G.Bachelard lettore di G. D'Annunzio

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Giuseppe Antonio DI MARCO

Tutor:

Chiar.mo Prof. Aldo TRIONE

Candidata:
Viviana REDA

Introduzione

La «filosofia del <i>ri-</i>» : Gaston Bachelard lettore di G. D'Annunzio.....	3
---	----------

Cap. 1. Rêverie e immaginazione materiale e gli elementi: Gaston Bachelard lettore di G. D'Annunzio

1. Rêverie e filosofia: elementi metodologici per una ricognizione dell'immaginario.....	10
2. L'immaginazione materiale: le acque e i sogni in G. D'Annunzio.....	20
3. Ambivalenza dell'immagine e definizione della <i>iconosfera</i>	28
4. Il dinamismo dell'immaginazione aerea: figure dannunziane.	34
5. <i>L'aria e i sogni</i> e l'asse verticale dell'immaginazione dinamica	41
6. L'immaginazione tellurica: materia e mano.....	48
7. La <i>rêverie</i> della volontà.....	53
8. La terra e il riposo: dalle <i>rêveries</i> del contro a quelle dell'intimità	59
9. La materia forgiata e il nuovo spirito letterario	65

Cap. II La configurazione delle forme dello spazio poetico: la topo-analisi della creatività poetica.

1. La <i>Poétique de l'espace</i> e la definizione dello spazio della poesia.....	73
2. La <i>topo-analisi</i> e la lettura come <i>spazio felice</i>	81
3. La miniatura e la visione dello spazio poetico	86
4. L'immensità: la grandiosità del senso poetico.....	96
5. Il potere della visione: <i>L'immensità intima</i>	106
6. Il poema moderno: <i>Lo sguardo di Medusa</i> e lo stile dannunziano.....	112

Cap. III. La ri-scoperta del fuoco

1. Scienza e <i>rêverie</i> : la configurazione dei territori della surrealtà.....	121
2. Psicanalisi ed oltre: la scoperta del fuoco dell'immaginario.	127
3. La ri-scoperta del fuoco: frammenti di una poetica della Fenice.....	135
4. L'oltrepassamento della morte: <i>germe</i> e <i>ragione</i> della poesia.....	143
5. L'invenzione analogica della poetica dannunziana.....	150
6. Il <i>demone mimetico</i> : il <i>transumanare</i> della poesia.....	155
7. <i>L'amor sensuale</i> della parola: il godimento della letto-scrittura.....	163
8. Il sentimento poetico: il fiore dell'immaginazione.	170
9. Oltre la parola: la musica del testo	176

Conclusione

"La mia lampada e il foglio bianco".....	185
---	------------

Bibliografia.....	189
--------------------------	------------

Introduzione

La «filosofia del *ri-*» : Gaston Bachelard lettore di G. D'Annunzio.

La produzione di G. Bachelard si caratterizza per la sua originalità e per la molteplicità dei suoi interessi che lo videro prima attento studioso di epistemologia e, successivamente, vicino ad argomenti dichiaratamente estetici. Questi due aspetti della sua ricerca hanno più volte suggerito un “bifrontismo”¹ del pensatore di Bar-sur-Aube, dove il filosofo nacque il 27 Giugno 1884.

Ciò in quanto, “la caratteristica essenziale della biografia intellettuale di Bachelard è, dunque, quella di essere duplice, divisa tra lo studio della ragione (scientifica) e quello della immaginazione (poetica)”², come molti studiosi hanno evidenziato, le fasi della riflessione bachelardiana si alterano in modo da definire quattro differenti momenti del suo pensiero che si succedono configurandosi come “itinerari diversi”³.

Dopo quasi diciotto anni di insegnamento di chimica e fisica a Bar-sur-Aube, nel 1927 Bachelard si addottora (diviene docteur ès lettres) con Léon Brunschvicg con una tesi dal titolo *Essai sur la connaissance approchée* con la tesi complementare *Étude sur l'évolution d'un problème de physique: la propagation thermique dans les solides*.

Tra il '30 e il '40 insegna all'Università di Digione⁴ spostandosi poi alla Sorbonne dove resterà fino al 1955. Negli anni di insegnamento a Digione egli si dedica ad una ricerca di tipo epistemologico dando alle stampe diversi volumi: nel 1929 *La valeur inductive de la relativité*, nel 1932 *Le pluralisme cohérent de la chimie moderne* e *L'intuition de l'instant*, nel 1933 *Les intuitions atomistiques*, nel 1934 *Le nouvel esprit scientifique*, nel 1936 *La dialectique de*

¹ Così si esprime G.G.Granger, *Janus bifrons*, in “Nuova corrente” 1974 n. 64 pp. 203-19, ma sul tema cfr. J.Hyppolite, *L'imaginaire et la science chez G. Bachelard*, in *Figures de la pensée philosophique*, PUF, Paris, 1972, p. 675-683; M.A. Caws, *Surrealism and literary imagination: A study of Breton and Bachelard*, Mouton & Co., La Haye 1966, C. Vinti, *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, ESI, Napoli, 1997, p.930-966; C. Chimisso, *Gaston Bachelard: Critic of science and imagination*, Routledge, New York 2001; M. Perrot, *Rêve et science chez Bachelard*, in *Le système et le rêve*, l'Harmattan, Paris, 2002, D. Gambarara, *Quelque chose de bleu*, in F. Bonicalzi-C. Vinti (a cura di), *Ri-cominciare. Percorsi e attualità dell'opera di G. Bachelard*, cit., pp.299-305.

² Vinti, *Il soggetto qualunque*, ESI, Napoli, 1997, p. 14.

³ “La definizione dello spazio della poesia, la ricerca di un o statuto dell'arte che sia *altro* da quello epistemologico, il fatto stesso che Bachelard segni una *scissura* tra la sua opera di filosofo della scienza e quella di teorico di una poetica dell'immaginario, hanno autorizzato a parlare di “due” Bachelard. (...). Se è senz'altro vero che gli ambiti nei quali Bachelard definisce le sue ricerche sono diversi per segno e struttura, è proprio nella tensione mantenuta con la ragione, nella coscienza perpetuata dalla sua ambivalenza, che l'immaginario si apre a noi per ciò che è. (...). C'è una *omologia* tra la struttura della razionalità e quella della poetica: itinerari diversi, apparentemente opposti, conducono alla surrealtà, attraverso un inesauribile processo che porta alla *pureté*.” A. Trione, *Rêverie e immaginario*, Tempi moderni, Napoli, 1981.

⁴ Qui conosce e frequenta G. Roupnel autore del *Siloe* su cui si soffermerà ne *L'intuition de l'instant*.

la durée, nel 1937 *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, nel 1940 *La philosophie du non*.

Ma è dopo la pubblicazione de *La formation de l'esprit scientifique* nel 1938 che si apre la stagione più propriamente estetica con la pubblicazione nello stesso anno della *Psychanalyse du Feu*, opera cerniera della sua produzione. Se infatti ancora ne *La formation de l'esprit scientifique* "l'immaginazione viene vista come la facoltà dell'anti-ragione, la facoltà che impedisce un corretto funzionamento della razionalità scientifica"⁵, costituendo un vero e proprio ostacolo epistemologico da rettificare, nella *Psychanalyse du feu* "assistiamo ad uno spostamento, ad un cambiamento per quanto concerne la valutazione complessiva della stessa facoltà immaginativa" che infatti finisce con l'essere solo "la facoltà degli scienziati del XVIII secolo e delle loro farneticazioni, ma è anche la facoltà delle produzioni poetiche"⁶.

A partire da quest'opera, dunque, "l'immaginazione viene vista come *una parte dell'universo psichico dell'uomo*, con una sua realtà e una sua autonomia che possono, devono, essere prese in considerazione anche da una prospettiva diversa da quella esclusivamente epistemologica."⁷

Opera cerniera dunque, in cui si manifesta l'esigenza di un'analisi metodologicamente differente nei confronti dei prodotti dell'immaginazione: tale strumento sarà la psicanalisi. Ciò in quanto «pour Bachelard, l'esprit humain est traversé par une logique désirante qui est, tout aussi bien, le fondement immémorial de toutes nos productions imaginaires.»⁸

Successivamente egli pubblicherà nel 1939 il *Lautréaumont* dedicato interamente a Isidore Ducasse e al suo *I canti di Maldoror*, in cui si delinea l'esigenza di una più complessa ed articolata lettura del problema dell'immaginazione che egli infatti approfondirà negli anni successivi con i quattro volumi dedicati agli elementi dell'acqua, dell'aria e della terra: *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêves de la volonté* (1948), *La terre et les rêves du repos* (1948).

In questi volumi appare chiara, fin dall'inizio l'emancipazione bachelardiana dalla psicanalisi freudiana come egli dichiara fin dall'introduzione dell'opera del '42. In tali anni si precisa la necessità di strutturare un percorso filosofico e critico in cui la lettura delle immagini poetiche rappresenti l'elemento centrale. Così risulta anche da un discorso di Bachelard a Jacques Gagey riportato da J. Libis: "Lorsque je passai de la pratique de l'enseignement des sciences à la philosophie, je ne me sentis pas aussi pleinement heureux que je l'avais espéré. Je cherchais en vain la raison de mon insatisfaction jusqu'au jour où, dans l'ambiance familière de travaux pratiques de la Faculté de Dijon j'entendis un

⁵ C. Vinti, *Il soggetto qualunque*, cit., p. 281.

⁶ Ivi, p. 280.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. Libis-P. Nouvel, *G. Bachelard, un rationaliste romantique*, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité, Dijon, 2006, p. 51.

étudiant parler de mon *univers pasteurisé*. Ce fut une illumination pour moi ; c'était donc cela : un homme ne saurait être heureux dans un monde stérilisé ; il me fallait au plus tôt y faire pulluler et grouiller les microbes pour y ramener la vie. Je cours aux poètes et me mis à l'école de imagination.⁹ E, con l'umiltà dello studente, atteggiamento che Bachelard mantenne fino alla fine della sua vita e di cui danno testimonianza tutti coloro che lo conobbero, dalla figlia Suzanne al suo allievo Durand, con tale atteggiamento egli approfondì in queste prime opere il valore, la ricorrenza e le "leggi" con cui le immagini portano vita alla poesia ed all'immaginazione umana.

Il grande e onnivoro interesse bachelardiano per la poesia lo porta, fin da queste prime opere, ad indagare i territori poetici oltre i confini della letteratura francese. Sin da tali scritti, l'interesse per le forme poetiche d'oltralpe lo conduce a interessarsi alla poesia di Gabriele D'Annunzio, nella produzione del quale Bachelard rintraccia esempi significativi di una lettura immaginifica degli elementi tale da animare significativamente la poetica del pescarese¹⁰.

Se negli anni successivi egli riprende la riflessione epistemologica con opere quali *Le rationalisme appliqué* (1949), *L'activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951), e *Le matérialisme rationnel* (1953), non abbandonerà più lo studio dell'immaginario e delle sue forme. Seppur non sistematici, i suoi interventi sulla letteratura e le arti sono costanti in questi anni. Molte di tali riflessioni sono infatti confluite nel volume significativamente intitolato *Le droit de rêver*, cui si aggiungono le *Causeries* radiofoniche sulle tematiche relative all'immaginazione tenute da Bachelard tra il 1952 e il 1954 presso il *Club d'essai de la Radiodiffusion française*, sotto la direzione di Jean Tardieu.

È tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 che Bachelard dà alle stampe due opere mature in cui rileggere il problema dell'immaginazione da un punto di vista prospettico più complesso. All'indagine sugli elementi si sostituisce una lettura *metapoetica* che delinea, nei territori dell'immaginario, la presenza di geometrie articolate. *La poétique de l'espace* del 1957 e *La poétique de la rêverie* del 1960 indicano la volontà dello studioso di riconfigurare la modalità del procedere del suo studio attraverso una ricostruzione

⁹ Ivi, p. 47

¹⁰ Tale rapporto si rafforza nel corso degli anni e l'interesse di Bachelard per D'Annunzio si approfondisce costantemente. Nonostante ciò, al di là di alcuni articoli, tale interesse non è stato mai indagato in maniera completa e sistematica. Per tali motivi il presente lavoro è partito da una ricognizione sull'incidenza dell'opera del pescarese negli studi bachelardiani, operazione non sempre semplice a causa del riferimento del filosofo ad edizioni francesi dell'opera, materiali di cui si è cercato riscontro nei testi pubblicati nelle edizioni italiane. In tal modo si è cercato di restituire all'opera dannunziana la sua primitiva e più originale forma, tratto stilistico su cui il pescarese ha sempre lavorato alacremente (e non citare traduzioni di traduzioni). Alle citazioni dannunziane presenti esplicitamente nei testi bachelardiani si affiancano più ampi riscontri dell'opera dannunziana fino alla sua produzione più matura. Ciò nella direzione non solo di suffragare gli studi bachelardiani con ulteriori riscontri, quanto nella volontà di mostrare come la ri-lettura dell'opera dannunziana alla luce della riflessione del filosofo francese consenta di illustrare vicinanze e consonanze tra i due, pur assai differenti, percorsi iscrivendo l'esperienza poetica ed estetica come momenti fondativi e pregnanti all'interno di un più ampio percorso conoscitivo.

maggiormente sistematica della sua filosofia dell'immaginazione. Gli elementi lasciano il posto allo spazio della poesia, all'indagine fenomenologica dei problemi relativi alla *rêverie* del poeta ed ai percorsi da essa tracciati. Come lo stesso Bachelard sottolinea ne *La poétique de la rêverie* "il metodo fenomenologico ci porta a cercare di comunicare con la coscienza creatrice del poeta stesso. La nuova immagine poetica –una semplice immagine– si trasforma così in origine assoluta in origine di coscienza– nell'ora delle grandi scoperte, un'immagine poetica più essere l'origine di un mondo, l'origine di un universo immaginato nelle rêveries di un poeta. La coscienza dello stupore davanti al mondo creato dal poeta ha una dimensione del tutto primitiva.¹¹" Sebbene il suo metodo d'indagine non risulti rigoroso, come sottolinea, tra i tanti, Wunemburger¹², tale prospettiva d'indagine consente di mettere a fuoco il movimento, le dinamiche e le costanti della rêverie poetica in maniera originale e criticamente inedita. L'interesse per le forme dell'immaginario resta una costante dell'opera bachelardiana fino alla fine, sottolineando un interesse che non è meno importante, sebbene forse meno noto ed indagato, nella sua riflessione filosofica.

Solo attraverso tali fasi è possibile comprendere lo sforzo bachelardiano degli ultimi anni, quando egli attende al lavoro dei *Fragments d'une poétique du feu*, che rappresenterà un lavoro incompiuto pubblicato nel 1988, postumo (Bachelard muore nel 1962). Questo studio, collazione di frammenti ad opera di Susanne Bachelard, e *La flamme d'une chandelle*, volume edito per la prima volta nel 1961, attestano nello studioso la volontà di ritornare sull'elemento igneo, il primo da lui preso in analisi, ma attraverso un lavoro nuovo in cui emergono spunti inediti per una più completa indagine di una poetica dell'immaginario.

Riflessione scientifica e riflessione estetica appaiono quindi i due elementi fondamentali che caratterizzano il chiasmo metodologico del procedere bachelardiano: il pensiero razionale o *surrazionale*¹³ nel suo dispiegarsi sembra chiedere alla parte immaginativa un contraltare, un contributo a disegnare nella sua completezza l'uomo intero, di ricomprenderlo nella sua totalità. L'immaginazione si configura come necessario territorio di indagine se esso si pone come "uno stato estremamente fragile, evanescente, instabile; e

¹¹G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo libri, 1972, p.7.

¹² Cfr. Cap.I, par.1., nota 36. "Nella ricerca di un *inconscio* dai caratteri eterogenei che costituisce la memoria antica sia dell'esperienza scientifica che dell'universo immaginario, Bachelard fonda una fenomenologia che ponendosi come *philosophia perennis* come criteriologia aperta del sapere, riesce a condurci alla coscienza creatrice, in un ritorno sistematico su noi stessi "stimolando" uno sforzo di chiarezza nel farci prendere coscienza dell'*originario* nascosto nelle immagini offerte dai poeti." A. Trione, *Rêverie e immaginario*, cit. p. 14. E ancora: "Piuttosto che di fenomenologia sarebbe meglio parlare di atteggiamento fenomenologico, che per Bachelard, è una pratica che tende a organizzare l'inazione piuttosto che servire esigenze esterne e sociali. L'allontanamento dal mondo, la ricerca della solitudine sono i momenti fondamentali di questa pratica, attraverso i quali ci si può liberare da ogni *contingenza* per giungere a quella fontana di Siloë, di cui parla Roupnel, e che è la fonte stessa della persona." Ivi, p. 165

¹³ Cfr. cap.III par.1.

tuttavia essa è l'origine del mondo e dell'uomo, ossia è la dimensione originaria dell'essere dell'uomo di fronte al mondo e dell'apparire del mondo all'uomo.¹⁴

Tale sforzo rende necessaria la conquista bachelardiana dell'importanza centrale, nei processi conoscitivi della dimensione *rêvante* che consente all'uomo di superare la dicotomia tra l'uomo diurno e l'uomo notturno nella "venticinquantesima ora"¹⁵, in un cronotopo ideale che diviene istante della riconciliazione. Tale dimensione è frutto della comprensione dello statuto della *rêverie* come momento costitutivo del rapporto armonico con il mondo, dimensione in cui è possibile far convivere le ventiquattro ore riconfigurandole come unità.

La riflessione filosofica di Bachelard mostra, in tale sforzo, la natura complementare dell'atteggiamento immaginativo e di quello scientifico, evidenziando, anche nello studio dei processi propri dell'immaginario poetico, la comprensione profonda delle rivoluzioni scientifiche in atto. In tal senso, negli studi bachelardiani, si delinea una linea evolutiva che non tradisce la tensione verso una perenne attualità della riflessione stessa, non estranea ai grandi mutamenti del pensiero della contemporaneità.

Se ciò è evidentemente centrale nel campo scientifico lo è in misura minore nel campo propriamente estetico. La *filosofia del ri-*¹⁶ caratterizza il movimento stesso del procedere bachelardiano nei territori dell'immaginario, come percorso di continua ri-lettura, ri-comprensione, ri-scrittura che delineano, nella conoscenza della parola poetica, elementi utili per l'individuazione di un preciso procedere metodico. Non è quindi un caso se non si esaurirà nelle prime opere l'attenzione bachelardiana per la produzione di Gabriele D'Annunzio. Seppure non nella sua completezza, per l'assenza di traduzioni francesi dell'opera dannunziana, Bachelard sonda, con un tratto caratteristico del suo *pointillisme*¹⁷, la produzione del pescarese in modo da metterne in evidenza gli elementi ispiratori e le cifre di uno stile che vanno letti e ri-letti, in modo da non ricadere nella retorica del dannunzianesimo di maniera.

Le indicazioni bachelardiane mostrano la possibilità di interpretare le modalità del farsi della poesia e delle regole della sua poetica, rintracciando nel colloquio stesso con l'opera la possibilità di tale interpretazione. Tale modalità operativa caratterizza l'opera e la riflessione di G. Bachelard che, l'anno prima di morire, scrive: "E come sarebbe bello – e

¹⁴ Sertoli G., *Le immagini e la realtà, (Saggio su Gaston Bachelard)*, La nuova Italia, Firenze, 1972, p. 119

¹⁵ Questa la suggestiva definizione data da F. Bonicalzi in *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Jaka Book, Milano, 2007 proprio nel tentativo di ricomporre nell'unità l'opera del filosofo francese.

¹⁶ Come nota la Bonicanzi nel volume succitato "La filosofia del ri (riorganizzare, ricominciare, rinnovare)" (Ivi., p.11) rinsalda e completa la prospettiva della filosofia del non "includendo, con la negazione, ciò che nega" (*Ibidem*) ma dischiude anche una inedita prospettiva di lettura, o meglio di ri-lettura, dell'immaginario in cui convivono gli elementi, le immagini poetiche e la continua ricerca, in esse, di significati insieme originari e ulteriori.

¹⁷ In tal modo R. Aron definisce Bachelard in *Notice sur la vie et le travaux de Gaston Bachelard*, Paris, 1965.

generoso riguardo a se stessi- ricominciare tutto, cominciare a vivere scrivendo! Nascere nella scrittura, attraverso la scrittura, grande ideale delle grandi veglie solitarie!¹⁸”

Tale entusiasmo si radica nello stupore del sognatore che si abbandona, pur restando cosciente, all’ l’istante poetico¹⁹ della *rêverie* della letto scrittura, processo complesso che, nelle pagine bachelardiane, si delinea nelle modalità del suo farsi. Non poesia, non poetica, ma metapoetica che indica il tentativo di offrire, nelle pieghe della sua scrittura, un metodo insieme sperimentale e teorico ad un tempo che consenta di ri-leggere senza pregiudizi sclerotizzati l’opera poetica in modo da intendere le scaturigini del suo farsi, le sue intenzioni, le sue forme.

Ma perché ciò possa divenire un movimento del pensiero vivo, originale, e realmente attuale, ri-lettura e re-interpretazione confluiscono in maniera strutturale nell’attività del *rêveur*, “sognatore di parole” che, nel silenzio profondo della sua solitudine, riscopre se stesso ed il suo rapporto con il mondo circostante sentendosi parte di esso e, allo stesso tempo, superandolo in una surrealtà che denota l’esigenza propria e necessaria della poesia e dell’universo che la anima: l’immaginario.

Non è un caso se l’attenzione bachelardiana si sofferma sull’opera del pescarese, ovvero di chi, nella scrittura, e prima ancora nella lettura costruisce una *poetica dell’analogia*²⁰ che rimanda ad un materiale quanto intellettuale, piacere intrinseco nella lettura e nella scrittura della poesia. Si precisa così il valore complesso dell’esperienza estetica immaginativa che, nelle forme della poesia, esprime una intima esigenza di ricerca formale non disgiunta da una interrogazione più profonda che, riscoprendo nell’immagine, l’origine²¹ della propria esperienza conoscitiva, delinea, nell’immaginario, una nuova costellazione di senso, che viva di stupore alla ricerca della *pureté*. In questo orizzonte si fondono riflessione filosofica ed esperienza poetica come momenti complementari ma necessari alla ricerca che si attua attraverso un complesso processo di letto-scrittura.

È quindi assai utile, come sottolinea F. Bonicalzi, intendere il movimento profondo del *ricominciare* e conferire questa stessa densità e attualità alla riflessione bachelardiana offrendo così la possibilità di tornare, attraverso essa, a interrogarsi sulle forme poetiche della modernità senza tralasciare l’insegnamento di chi, pur avvicinandosi a differenti metodologie interpretative non ne sposò nessuna, per conservare sempre la libertà

¹⁸ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, SE, Milano, 2005, p. 101

¹⁹ Sul problema del tempo della poesia cfr. cap. II.

²⁰ Cfr. cap. III.

²¹ Proprio interrogandosi sul rapporto tra il soggetto diurno e uno notturno, uno razionale ed uno più propriamente immaginativo Allegra A., in *Le immagini e il soggetto. Su una variabile bachelardiana* in “Bachelardiana”, n.1, Il Melangolo, Genova, 2006 sottolinea come “il momento della *rêverie* ovvero della genesi del cogito è esattamente il momento dell’immagine.” Ivi, p.20. in tal senso “l’immaginario bachelardiano è sia l’altrove della razionalità che la sua condizione genetica.” Ivi, p.21. Si supera così una distinzione tra io e non io tra soggetto e immagine in un territorio in cui la soggettività viene a porsi come *compito*, non come un dato, che si offre come progetto la cui configurazione si propone nel territorio dell’immaginario.

interpretativa che, con l'umiltà e l'umorismo che lo caratterizzano, evidenzia sempre il desiderio di ri-leggere, ri-ascoltare, ri-scrivere le voci della poesia, sempre ricominciando da capo, da *una lampada e la pagina bianca*²².

Il godimento dell'opera letteraria, su cui hanno posto l'accento l'estetica della fruizione e l'ermeneutica letteraria struttura nella realtà del vivente, tra autore-opera e lettore, la concretezza dell'evento poetico. Tale orizzonte si configura come intima aspirazione del farsi stesso della poesia che guarda, come la Fenice, oltre il fuoco della morte ai vincoli della finitudine umana.

²² Cfr. cap. III.

Cap. 1. Rêverie e immaginazione materiale e gli elementi: Gaston Bachelard lettore di G. D'Annunzio

1. Rêverie e filosofia: elementi metodologici per una ricognizione dell'immaginario

In *Per un diario dell'uomo: frammento* pubblicato su *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Etienne Souriau*²³ (Librairie Nizet, 1952), G. Bachelard riflette sulle caratteristiche e sul valore della riflessione filosofica. Il frammento si apre con una meditazione sul valore del testo che si pone dinanzi all'autore ed allo scrittore. Le prime pagine di un testo sono il momento più impegnativo sia dal punto di vista autoriale che critico. È uno spazio, in apparenza marginale, in cui si instaura un dialogo, un patto, in cui si dischiude un mondo che sarà territorio comune di tutti coloro che lo percorreranno.

Un libro filosofico sarà territorio di meditazione, ecco perché l'importanza del cominciamento.

"Nell'ordine spirituale, cominciare significa avere la coscienza del diritto di ricominciare"²⁴. La filosofia è una scienza delle origini "volute". Solo a questa condizione essa cessa di essere descrittiva per diventare un atto intimo.²⁵ Si delinea, in tale modo, un'intenzione della riflessione filosofica bachelardiana come l'instaurazione di un attimo assoluto e creativo in cui il pensiero si confonde con il procedere *rêvante* del sognatore.

Il procedere filosofico e quello del sognatore si caratterizzano entrambi come processi profondamenti creativi²⁶ che si radicano profondamente nell'esperienza della solitudine e del silenzio. In essi si delinea uno spazio di gioia, di stupore e di meraviglia che fa esclamare il sognatore: "Improvvisamente ci si chiederebbe: dove sono? Io, chi sono? In

²³ L'articolo è inserito all'interno dell'edizione italiana di G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, Red Edizioni, Como, 1987.

²⁴ "Il sogno è una cosmogonia di una sera. Tutte le notti, il sognatore costruisce il mondo daccapo. Chiunque sia capace di staccarsi dalle preoccupazioni della giornata, che sappia dare alla propria rêverie la forza totale della solitudine, restituisce la rêverie alla sua funzione cosmogonica. (...). Il sogno cosmico, nel chiaroscuro del sonno possiede una specie di nebulosa primitiva da cui scaturiscono innumerevoli forme." G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, Red Edizioni, Como, 1988, p.213 Il ri- cominciare è d'altronde la sfida stessa di ri-leggere lo stesso Bachelard posta in evidenza da un convegno i cui atti sono confluiti nel volume AAVV (a cura di F.Bonicalzi e C.Vinti), *Ri-cominciare, percorsi e attualità nell'opera di G. Bachelard*, cit., 2004.

²⁵ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.9

²⁶ Così si delinea l'analogia tra concetti e percetti nella riflessione di Deleuze. Se la filosofia crea, non scopre, i propri concetti, così l'arte forma nei percetti l'insieme di sensazioni e percezioni che sopravvivono a chi li crea, superando l'esperienza individuale. Una volta creati concetti e percetti ovviamente influiscono, modificandolo, sull'ambiente culturale in cui si inseriscono.

che spazio immaginario mi hanno trattenuto i miei lacci? Che cos'è questa strana prerogativa del pensiero filosofico che rende stupefacente il familiare? ²⁷”

Proprio questa riscoperta continua del mondo e dei suoi saperi caratterizza la prima riflessione estetica di Bachelard che arriverà a configurare, tra la fine degli anni 30 e la fine del decennio successivo, una complessa topografia dell'immaginazione materiale attraverso l'indagine dei quattro elementi che la ispirano.

Questa riflessione si caratterizza profondamente nell'esigenza continua di ri-cominciare come momento deleuziano²⁸ in cui il movimento differenziale riconfigura continuamente i punti di vista; un ri-cominciare che ha però sempre una enorme coerenza nel muovere negli stessi territori, cercando, in essi, interazioni, relazioni, rapporti.

All'interno del territorio estetico da lui stesso delineato nel corso di un decennio, si riconfigura non solo una lettura critica e filosofica del complesso problema dell'immaginazione e dell'immaginario²⁹, quanto anche una metodologia a-sistematica che

²⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.10

²⁸ Il ri-cominciare bachelardiano si pone qui in maniera analoga alla ripetizione deleuziana: “La *repetitio* si oppone alla *repraesentatio*, il suffisso ha mutato di senso, poiché in un caso la differenza si dice soltanto in rapporto all'identico, ma nell'altro è l'univoco che si dice in rapporto al differente. La ripetizione è l'essere informale di tutte le differenze. La ripetizione è l'essere informale di tutte le differenze, la potenza informale del fondo che porta ogni cosa a quella “forma” estrema in cui diletta la sua rappresentazione.” G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, p. 80

²⁹ Nell'analisi del problema dell'immaginazione cfr. l'opera del 1936 di A. Petitjean dal titolo *Immaginazione e realizzazione*, quella del 1938 di R. Callois, *Il mito e l'uomo*, su cui Bachelard si sofferma nel *Lautrèamont*: “Roger Caillois ci fa scendere nel Maelmstrom della vita fino al centro del turbine che rende dinamica l'evoluzione biologica. Avvicinandosi a questo polo, si comprende che l'essere vivente ha un appetito di forme almeno tanto grande quanto un appetito di materia. Bisogna che l'essere vivente, quale che sia, renda solidali forme diverse, viva una trasformazione, accetti delle metamorfosi, ostenti una causalità formale realmente agente, fortemente dinamica. (...) Ciò che riunisce gli atti dell'insetto in una condotta, riunisce le credenze dell'uomo in una mitologia. (...). Bisogna collocare la crudeltà all'origine dell'istinto, la condotta animale non ha neppure inizio. (...). Ma l'intelligenza deve avere anche un mordente. Attacca un problema. Se lo sa risolvere, affida il risultato alla memoria, all'organizzato, ma mentre organizza, aggredisce, trasforma. Un'intelligenza viva ha alle sue dipendenze uno sguardo vivo e parole vive. Presto o tardi deve ferire. L'intelligenza è sempre un fattore di sorpresa, di stratagemma.” G. Bachelard, *Lautrèamont*, 10/17 Edizioni, Salerno, 1989, pp.136-137 Dal momento biologico, istintuale si delinea così, nella sua esigenza di prodursi in forme “L'atto puro, liberato del tutto dalle funzioni passive della semplice difesa, è allora, in tutta l'accezione del termine, poeticizzante. (...). Tutte le funzioni possono creare dei simboli; tutte le eresie biologiche possono produrre fantasmi.” Ivi, p.138 Al di là di questa sua necessità biologica, l'immaginazione si precisa, grazie alla lettura di dell'analisi di Petitjean come “adeguazione ad un avvenire. L'immagine di Petitjean non è dunque a nostro avviso oggetto di visione. È oggetto di previsione. Prevedere è sempre immaginare.” Ivi, p.140 L'immaginazione si carica così di un valore realizzante che supera la realtà stessa in quanto si proietta al di là della dati del reale. “Arriviamo così ad una poesia del progetto che apre veramente all'immaginazione. Il passato, il reale, lo stesso sogno, non ci davano che l'immaginazione chiusa, poiché non hanno a loro disposizione che una collezione determinata di immagini. Con l'immaginazione aperta compare una sorta di *mito dell'aspettativa* simmetrico al *mito del ricordo*. (...). L'immaginazione pura designa le sue forme proiettate come l'essenza della realizzazione che le conviene. Gioisce naturalmente di immaginare, dunque di cambiare le forme. la metamorfosi diviene, così, la funzione specifica dell'immaginazione.” Ivi, pp.142-3

Nelle opere sugli elementi degli anni '40 vanno però considerate anche le posizioni espresse nelle due opere del 1936 e del 1940 di J.P. Sartre dedicate l'una a *L'immaginazione*, l'altra a *L'immaginario*. Infatti è proprio sartriano il termine di *Imaginaire*, in cui si precisa quel valore irrealizzante che ha la coscienza immaginativa, introducendo dunque nel regno dell'immaginario il *néant*. La coscienza

mostra, nello stesso procedere della scrittura, i luoghi, gli spazi e i momenti lungo i quali si procede nell'esperienza e nella conoscenza della meditazione stessa.

Le opere bachelardiane dedicate agli elementi vanno infatti lette sotto questa duplice lente che sempre invita a comprendere l'atto della lettura e quello della scrittura come momenti assoluti e capitali in cui si sperimenta e si esperisce l'universo immaginario.

In tal senso il dialogo tra Bachelard, l'autore filosofo, ed il lettore, passerà attraverso la parola poetica e, grazie ad essa, l'immaginazione potrà divenire un territorio ampio e condiviso in cui ri-cominciare a immaginare le parole e le cose a portare alla luce quelle "vere presenze"³⁰ che giacciono al fondo delle immagini poetiche delle opere letterarie.

"Nel momento stesso in cui, con la nostra indiscreta lettura, facciamo sorgere l'immagine per metterla in evidenza, strappandola al segreto della sua misura, essa diventa un enigma. Da allora in quanto enigma, pone degli enigmi; non perde la sua ricchezza, il suo mistero, la sua verità, anzi, con la sua aria di domanda, stimola la nostra attitudine a rispondere facendo valere in noi tanto le assicurazioni della cultura che gli interessi della sensibilità. In quanto domanda, non è più semplice, ma è anche risposta, e echeggia in noi come ciò che fa sorgere da noi la risposta che ci impegnava a essere."³¹

In questa riflessione di M. Blanchot si valorizza l'importanza critica e filosofica dell'immaginazione e si comprende l'esigenza bachelardiana a chiarire sempre meglio i caratteri della *rêverie* su cui Bachelard tornerà, con più chiarezza e sintesi, nelle opere più tarde, come *La poetica della rêverie*.

immaginante ha funzione irrealizzante, si fonda nell'immagine, si distingue nettamente dalla coscienza percettiva che ha funzione realizzante, si rivela immanente e si fonda sulla memoria e sul ricordo. L'irreale sartiano è prodotto *fuori dal mondo* da parte di una coscienza *che resta nel mondo*, ciò in quanto l'uomo è trascendentalmente libero. Questo è il territorio produttivo e fondativo in cui si esprime la volontà creatrice, ovvero in cui si produce l'arte. Rispetto a queste posizioni, Bachelard si distacca dall'eccessivo coscienzialismo sartiano e dalla mancanza, nella svolta tra il *néant* e l'*irréel*, della centralità degli elementi. Come nota V. Chiore: "Su questo snodo si innesta l'intervento bachelardiano, rivisitando e trasformando la nozione di *imaginaire*: un *imaginaire* che, nel momento in cui si pone come funzione di *irréel*, e dunque nientifica e supera il principio di realtà, surclassa anche la coscienzialità, per radicare le funzioni psichiche su di un livello che si iscrive al di là della coscienzialità, per radicare le funzioni psichiche su di un livello che si iscrive al di là della coscienza e che risiede, invece, negli elementi, configurandosi infine come immaginazione materiale degli elementi." V. Chiore, *Il poeta, l'achimista, il demone. La dottrina tetravalente dei temperamenti poetici*, Il melangolo, Genova, 2004, p.56.

Sul valore dell'immaginazione nelle differenti fasi del pensiero di Bachelard cfr. anche G. Sertoli, *Le immagini e la realtà*, (Saggio su Gaston Bachelard), La nuova Italia, Firenze, 1972.

³⁰ Così G. Steiner denomina il persistere di valori individuali, etici ed estetici, che permangono nelle opere della società contemporanea ma che sempre meno spesso sono avvertiti come momenti fondativi, urgenti, effettivamente "presenti" all'interno del vissuto personale e condiviso il che pone sotto una lente critica lo stesso valore del significato oggi attribuito alle arti. "I sub dicono che, a una certa profondità, il cervello umano si illude s'illude di respirare normalmente. Quando succede, il sub si toglie la maschera e affoga. È inebriato da quel sortilegio fatale chiamato *le vertige des grandes profondeurs*." G. Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, 1999, p.51. Questa la vertigine della scoperta intima della vera presenza dell'arte che pulsa nelle profondità della lettura che non si esaurisce nel commento ma che si propone come momento di scoperta da cui scaturiscono significati, momenti di conoscenza estetica.

³¹ M. Blanchot, *Vaste comme la nuit (L'assenza di libro)*, in *L'infinito intrattenimento*, Torino, 1977, pp.431-432.

“Ci accorgiamo che una *rêverie*, a differenza di un sogno, non si racconta. Per comunicarla, bisogna scriverla, scriverla con emozione, con gusto, rivivendola così come la si riscrive. Arriviamo nei campi dell’amore scritto. La moda si perde. Ma il bene rimane.³²” Questo procedere in cui si evidenzia la centralità della scrittura³³ è propriamente un atteggiamento, una postura stessa del farsi del pensiero che si dà come un momento insieme vigile ed inconsapevole in cui si procede al di là della logica del dettaglio (propria di un atteggiamento scientifico) nella direzione della miniatura³⁴. Si configura una modalità di ricerca aperta a nuovi orizzonti di conoscenza del reale in cui si definisce un percorso sperimentale nel quale l’immaginazione diventa una facoltà metamorfosante che conosce felicemente il mondo in quanto, quando lo esperisce, collabora alla sua stessa creazione. Tale prospettiva teorica si riflette nell’opera poetica degli autori che Bachelard interroga nel corso della sua indagine. Tra essi risulta interessante la lettura attenta, benchè non completa, della produzione dannunziana che sembra spesso in perfetto accordo con la lettura critica del filosofo di Bar-sur-Aube. Proprio le parole di D’Annunzio rivelano infatti, *in re*, il potere delle immagini poetiche, quella forza di cui egli volle farsi interprete assumendo il nome di *Immaginifico*: “Ah, le immagini!” esclamò il poeta, tutto invaso dal calore fecondo. “A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali così non si può pensare se non per immagini. Esse vengono a noi da ogni parte innumerevoli e diverse, più reali e vive delle persone che ci urtano col gomito nella calle augusta. Noi possiamo chinarci a scrutare le profondità delle loro pupille seguaci e indovinar le parole che esse ci diranno, dalla sinuosità delle loro labbra eloquenti. Talune sono tiranniche, come amanti imperiose, e ci tengono lungamente sotto il giogo del loro potere. Altre si presentano tutte chiuse in un velo come le vergini o strettamente fasciate

³² G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo libri, 1972, p.14.

³³ “La *rêverie* non è il sogno che più avere una trama analoga a quella di un racconto. Per comunicare la *rêverie* bisogna scriverla: in tal modo essa diventa un’ipotesi di vita, che ci mette in contatto con l’universo accrescendo le nostre possibilità di comunicare, di comprendere di fantasticare. Alla psicologia, dunque, che studia il *rêve*, e che considera la *rêverie* solo dei sogni confusi, senza struttura senza storia, senza enigmi, Bachelard oppone una fenomenologia dell’immaginario, che riscopre la *rêverie* diurna, la quale non *deriva* dal sogno; né può essere classificata nella serie dei fenomeni onirici.” A Trione, *Rêverie e immaginario*, cit., p. 16.

³⁴ Secondo l’analisi di Polizzi il valore positivo e surrealizzante dell’immaginario si precisa fin dai primi anni trenta, in piena fase epistemologica: le due direzioni di pensiero coesisterebbero come testimoniano due articoli comparsi su “*Recherches Philosophiques*”. Il primo è intitolato *Noumène et Microphysique* (1931-32) e il secondo *Le monde comme caprice et miniature* (1933-34); essi offrono il riscontro della compresenza, della convivenza di due movimenti diversi del pensiero: quello di un’analisi razionale “che integra l’irrazionalità complessa del mondo tramite le esperienze fenomenotecniche del dettaglio”; ed una sintesi surrealista “che unifica l’esperienza frammentata e disarticolata tramite una logica dell’immaginario che trova il suo *punctum* nella miniatura, rappresentazione unitaria del mondo esperito e sensibile.” G. Polizzi, *Esperienza del dettaglio e logica della miniatura. Surreazionalismo e surrealismo in G. Bachelard*, in “Bachelardiana”, n.1, Il Melangolo, Genova, 2006, p.120. Proprio in questo articolo del ’33 compare per la prima volta, inoltre, il termine *rêverie* per indicare appunto questa capacità di prendere le distanze dal reale trasformandolo nel senso della miniaturizzazione in un momento istantaneo. Ciò appare caratterizzante la *rêverie* in quanto essa si definisce proprio per la sua netta distanza da ogni forma di rappresentazione, lungo la via di una capacità metamorfosante che ha più i caratteri del “sogno”.

come i pargoli, e soltanto colui che sa lacerare quegli involucri più elevarle alla vita perfetta. Stamani, al risveglio la mia anima ne era già tutta ingombra; e somigliava a un albero carico di crisalidi.³⁵”

Tale potere vitale e metamorfico, implicito nell’assimilazione tra l’immagine-parola e la crisalide, risiede nella scrittura poetica. Nella lettura e scrittura di essa.

Per questo Bachelard giungerà negli anni ’60 a precisare il suo approccio metodologico come ispirato alla fenomenologia che, pur nei suoi contorni “vaghi e impressionistici”³⁶, evidenzia una esigenza: segnalare il profondo valore intenzionale, attivo, dialogico dell’esperienza estetica della *rêverie* che si apre al mondo accogliendolo e riformulandolo al tempo stesso. “L’esigenza fenomenologica nei confronti delle immagini poetiche è d’altronde semplice: mette l’accento sulla loro qualità originaria, coglie l’essere stesso della loro originalità e trae vantaggio così da quella fondamentale attività psichica che è l’attività dell’immaginazione. (...) Come fenomenologi volevamo approfondire la psicologia dello stupore (...).³⁷”

Questo atteggiamento estatico, illuminato, coinvolge tutti gli attori del complesso processo della lettoscrittura che avviene in uno stato di solitudine, proprio perché essa offre al *rêveur* una dimensione assoluta in cui sottrarsi al mondo ed alle sue contingenze. La poesia diviene il territorio privilegiato in cui ricercare un attivo dialogo con se stessi, con gli altri, con il mondo. Essi ci conducono alla condivisione di uno stato assoluto e gioioso “dell’infanzia solitaria, infanzia cosmica.”³⁸ In un tale stato si produce, nella meraviglia e

³⁵ G. D’Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1989, p. 49.

³⁶ Così J.J. Wunemburger ne *La filosofia delle immagini*, Einaudi, 1999, p.121 definisce i contorni del metodo fenomenologico di Bachelard il cui valore sarà da tenere presente però nella delineazione della soggettività propria del *rêveur* in cui egli valorizzerà il dato di lotta tra il soggetto e l’oggetto materiale, un conflitto che mira allo scioglimento stesso del binomio “concetto-percepito per interporre tra il dato e la sua elaborazione un nucleo figurativo irriducibile.” Ivi, p.122. C. Vinti conferma questa lettura: “Si deve riperttere, a proposito della fenomenologia, quello che si è detto per la psicanalisi: Bachelard si accosta a tale indirizzo con estrema libertà; a lui non interessa tanto l’ortodossia di un concetto quanto la sua possibilità esplicativa in campi distanti da quelli nei quali è nato.” C. Vinti, *Il soggetto qualunque*, ESI, 1997, pp. 325-6. Nonostante ciò Bachelard, secondo Vinti, recupera alcune tesi di fondo della fenomenologia come quella dell’*epoché* intesa come “messa tra parentesi di ogni atteggiamento naturalistico, riduttivo o riconduttivo. Il fenomenologo deve cogliere l’immagine per l’immagine nella sua trasparenza, autonomia e apertura” (Ivi, p.326) (da qui la presa di distanza rispetto alle letture psicanalitiche che sempre riconducono le immagini a degli antecedenti). Alla ripresa dell’*epoché* si aggiunge quella della *intenzionalità della coscienza*: “l’immagine, colta in questa sua attualità (...) non è una figura cristallizzata di una realtà o di una attività, essa fa tutt’uno con la coscienza che la produce. (...). L’indagine fenomenologica non pone una distanza tra coscienza e immagine; le immagini non sono oggetti ma “atti di coscienza” (Quillet) ” Ivi, p.327. “Al di là dell’equivoco che spesso nasce ricordiamo che la fenomenologia non è la descrizione empirica dei fenomeni. Descrivere empiricamente sarebbe accettare una servitù all’oggetto, e codificare il mantenimento del soggetto della passività. La descrizione degli psicologi può sicuramente offrire dei documenti, ma il fenomenologo deve intervenire per fornire a questi documenti un’intenzionalità.” G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit. p.11

³⁷ Ivi, p.9.

³⁸ Ivi, p.116.

nello stupore, la gioia di parlare, di leggere³⁹ di partecipare ad un'attività, quella della lettura, che già Bergson diceva un' "attività di divinazione"⁴⁰, proprio in quanto chi legge è sempre partecipe a tal punto del testo da volerlo finire a modo suo, da volerlo interpretare quasi procedendo retroattivamente e partecipando alle fasi stesse della scrittura.

Così si delinea l'essenzialità di quella "poeticosfera"⁴¹ nella quale si riconfigurano gli orizzonti della conoscenza che l'uomo conduce del mondo e di sé e in cui si riscopre il valore creativo dell'immaginazione poetica attraverso cui si riscopre uno stato *rêvant* in cui dare vita alla poesia del giorno. Così fa eco la riflessione poetica dannunziana:

"Ho notato che la più bella pagina è quasi sempre scritta nell'ora dei sogni, nell'ora del gallo e della brina. Il corpo è desto, gli occhi sono aperti; ma l'anima è "prossima al risveglio", come quella del dormiente ed ha una misteriosa facoltà di penetrare ogni oggetto di trasmutarsi in esso. Che cos'è la fantasia se non un sognar di sognare? Mi sono coricato senza stanchezza; e non mi pareva d'essere qualcuno che sia per addormentarsi ma qualcuno che stia per svegliarsi."⁴²

Proprio il valore conoscitivo profondo che la *rêverie* produce verrà indagato e riconosciuto dalla riflessione bachelardiana sugli elementi.

Superata la prospettiva psicoanalitica che aveva animato l'analisi del fuoco – elemento sul quale infatti sentirà l'esigenza di ritornare alla fine della sua vita –, nei quattro volumi sugli elementi il percorso filosofico proposto da Bachelard si pone come un movimento complesso che, nell'attraversare le immagini degli elementi e nel ricercarne le origini e le caratteristiche nella parola poetica, diviene esso stessa poetica o meglio una metapoetica che mentre guarda le immagini, le legge, e le ridefinisce in maniera sempre inedita attraverso un nuovo sguardo: in tale modo, se da un lato egli legge e vive le immagini

³⁹ "Ricordo un brano di una lettera di Kafka a Brod: "Lo scrittore è il capro espiatorio dell'umanità: grazie a lui gli uomini possono godere del peccato innocentemente, quasi innocentemente". Questo godimento quasi innocente è la lettura. Lo scrittore è colpevole, soccombe radicalmente al male (...) ma ciò che egli ha creato coll'errore diventa, dalla parte del lettore, felicità e grazia. Esageriamo questi elementi : dalla creazione, essenzialmente infelice, nasce la lettura essenzialmente felice." M. Blanchot, *Vaste comme la nuit (L'assenza di libro)*, cit., p.422.

⁴⁰ Interessante appare da questo punto di vista il confronto con le posizioni di H. Bergson sulla lettura: "Se si domanda all'osservatore quali sono le lettere che è sicuro di avere visto, le lettere che indica, possono essere effettivamente presenti, ma vi saranno anche delle lettere assenti che saranno state rimpiazzate da altre o semplicemente omesse. (...) In breve, la lettura corrente è un lavoro di divinazione, ma non di divinazione astratta: è una esteriorizzazione dei ricordi, delle percezioni semplicemente rammemorate e perciò reali che approfittano della realizzazione parziale, che trovano qua e là per realizzarsi integralmente. (...) " Henri Bergson, *Le rêve*, in *L'Énergie spirituelle (Essais et conférences)*, in *Œuvres*, Paris, Presse Universitaire de France, 1970, p.889 (Tr.d.r.). Ovviamente al di là di una sintonia di espressioni si legge chiaramente la presenza di un confronto tra idee molto differenti tra loro. Alla base della complessa delineazione della problematica della memoria e del ricordo in Bergson bisogna ricordare, infatti, come essa si radichi e si rivolga all'esperienza concreta, all'azione seppure si ammetta un differente statuto all'immagine propriamente onirica.

⁴¹ A. Trione, *Rêverie e immaginario. L'estetica di Gaston Bachelard*, Tempi Moderni, Napoli, 1981, 135.

⁴² G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca*, vol. II, Verona, Mondadori, 1950, p. 415

della poesia, allo stesso tempo egli le analizza in maniera critica e consapevole in modo da rintracciare leggi e principi dell'immaginazione, veri *tòpoi* della sintassi del farsi poetico.

Con la sua riflessione sognante lo stesso lettore impara a conoscere le cose e le corrispondenze che si celano in esse.

Nella *rêverie* si impara a riconoscere gli elementi fondativi del rapporto tra sé stessi e il mondo esterno. Si impara a riconoscere nella propria infanzia un territorio altro, sognante, propriamente consapevole ed intenzionale in cui si possiede la libertà di sognare ad occhi aperti.

Si impara che il territorio in cui questa consapevolezza si attua e si riconfigura è il linguaggio.

E' nello spazio della *rêverie* che si riconfigura il territorio estetico del linguaggio come un luogo u-topico nel quale riproporre in maniera inedita il problema della soggettività. Ma questo solo quando l'immaginazione acquista il suo giusto valore superando la dimensione di ostacolo epistemologico⁴³. In tal modo la *rêverie* poetica diviene una condizione privilegiata da cui poter esperire, in maniera propriamente estetica, il rapporto tra sé ed il mondo senza precipitare nell'universo inconsapevole del sogno. Proprio nell'indagare gli aspetti delle immagini e del loro dinamico rapporto all'interno dell'immaginario, si riusciranno a chiarire alcune cifre del farsi poetico dell'opera dannunziana e non solo.

Lontano dalla poetica propriamente surrealista che pone nell'automatismo del sogno una risorsa creativa e compositiva, qui è sottesa una logica più complessa e articolata, una "una *poiesis* atta a evocare, attraverso un linguaggio accortamente calcolato, mondi nuovi"⁴⁴ attraverso i quali re-imparare a conoscere il mondo.

⁴³ "Negli anni 30, non vi sono dubbi che la prospettiva bachelardiana fosse improntata a un illuminismo il quale mirava a ridurre le immagini, cioè a eliminare totalmente dalla *vie de l'esprit* l'attività immaginativa (e dietro l'affettività) in quanto dannosa per il costituirsi e il progresso della ragione. Per Bachelard allora, la *vie de l'esprit* doveva risolversi interamente nella ragione, l'unico dovere della coscienza era quello della razionalità, la sua unica legittimità quella di istituirsi come principio di conoscenza oggettiva. L'uomo doveva essere *soltanto* un uomo razionale." Da queste osservazioni di G. Sertoli, in G. Bachelard, (a cura di G. Sertoli), *La ragione scientifica*, Bertani Editore, Verona, 1974 p.16, si evince come nel primo periodo epistemologico bachelardiano l'immaginazione venga letta come un ostacolo epistemologico, come ciò che impedisce la conoscenza oggettiva e scientifica, propriamente razionale del mondo. Per arginare questo male Bachelard inizialmente propone una sorta di purificazione della razionalità dall'immaginazione stessa: per tale motivo egli comincia la sua indagine sugli elementi da una "psicoanalisi" del fuoco (PF).

"La psicoanalisi speciale elaborata da Bachelard aveva precisamente questo compito: essa doveva servire a illuminare le "sacche", le "caverne" dell'affettività, i cedimenti immaginativi, le "valorizzazioni" soggettive, per metterli in fuga e sopprimerli." Ivi, p.17. Il metodo psicoanalitico avrebbe dovuto ottenere lo scopo di liberare la razionalità da ogni scoria inconscia di tipo immaginativo. In realtà nelle opere del 38 e del 39 ovvero la *Psicoanalisi del fuoco* e il *Lautréamont* si consuma la svolta estetica del filosofo: si delinea un campo non contrapposto ma decisamente alternativo a quello praticato fino a quel momento, la cui vita è nel linguaggio, il cui soggetto si fonda nella sua alterità nei confronti del mondo e di se stesso.

⁴⁴ A. Trione, *Udire il silenzio*, in S. Sinisi (a cura di), *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, Costa e Nolan, Genova, 1992, p. 61

Questa prospettiva è molto importante perché consente di comprendere come l'attraversamento dell'immaginario sia attivo e partecipe anche per chi, come Bachelard, legge e riscrive ciò che legge, cercando, all'interno di questo procedere, di produrre, se non un metodo sistematico, una modalità costruttiva, percorso consapevole ed allo stesso tempo fantasticato.

Non sorprende allora che nell'articolo del '52 si faccia cenno ad uno studio, quello sulla ritmo analisi, in cui Bachelard troverà conferme sulle sue riflessioni sulle modalità del procedere della *rêverie* poetica. Da uno studio di Pinheiro dos Santos, Bachelard mutua alcune riflessioni, portandole alle estreme conseguenze ⁴⁵.

« La théorie aborde le problème des relations entre la substance et le temps (pour rester dans la terminologie de Bachelard), prenant en considération les acquis de la physique ondulatoire. Elle a tendance à concevoir la matière comme l'état de vibration transitoire d'une énergie dont la multiplicité de sources d'irradiation maintiendrait l'équilibre mutuel, nous donnant la même *illusion* de stabilité que nous offre une centaine d'instruments- chacun avec son timbre, son intensité, son amplitude de gammes ou sa différence de rythmes- durant l'exécution d'une symphonie. Il n'est s'agit pas de nier la réalité, ni la forme par laquelle elle se révèle a notre expérience, mais simplement d'éloigner l'illusion d'une substantialité dont le principe premier est celui de rester identique à lui-même. Ce qu'il y a de plus substantiel dans le réel c'est le rythme- qui permet la succession d'accords et de désaccords (ou des raccords sur un autre plan) qui constituent la connaissance. ⁴⁶»

Lo studioso brasiliano aveva trattato il problema dal punto di vista materiale, biologico e psicologico, fattore sul quale Bachelard si concentra maggiormente: oltre ogni interpretazione psicoanalitica che, anche quando opera con successo portando alla coscienza i rimossi, non sempre garantisce la guarigione, la ritmoanalisi riesce a dirsi una prospettiva nuova in quanto essa fa affidamento sulla razionalità (secondo Bachelard sottovalutata dalla psicoanalisi) che può lucidamente e consapevolmente operare nei termini del perdono. La necessità di ciò nasce dal "dualismo morale" proprio della natura

⁴⁵ Si ricorda infatti che un capitolo dedicato alla ritmoanalisi è quello che chiude *La dialectique de la durée* (1936), volume nel quale la prospettiva ritmoanalitica viene inserita all'interno di un più complesso ripensamento del concetto di tempo già iniziato ne *L'intuizione dell'istante* (1932). "Quanto più reale, come base dell'efficacia temporale, deve apparire la nozione di ritmo! (...) Che cosa resta che cosa dura? Solo quello che ha ragioni per ricominciare. Così, accanto alla durata attraverso le cose, c'è la durata attraverso la ragione. (...) Se quello che dura di più è ciò che ricomincia meglio dovremmo trovare sul nostro cammino la nozione di ritmo come nozione fondamentale. (...). Per durare bisogna dunque affidarsi a dei ritmi, cioè a dei sistemi di istanti. "t.d.r. dall'originale francese G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp.VIII-IX.

⁴⁶ Joaquim Domingues, *Lucio Pignero dos Santos et la rythmanalyse*, in AA.VV, *Cahiers Gaston Bachelard – Bachelard au Brésil*, Dijon, Association des Amis de Gaston Bachelard, Dijon, 2001, p.111.

umana, per cui la personalità vive da un lato su un ritmo d'aggressione e dall'altro di conciliazione.

La disorganizzazione temporale⁴⁷ alla base della ritmoanalisi però, "condotta sul piano sentimentale, resta per noi troppo rozza."⁴⁸

Ma allora verso quali direzioni il filosofo ha intenzione di muoversi?

"Ci sembrava che le meditazioni ritmoanalitiche ci portassero una sorta di eco filosofica, di gioia poetica. Subitaneamente, trovavamo passaggi, accordi, corrispondenze baudelaireiane tra il pensiero puro e la poesia pura. (...) L'uomo avrà un destino poetico?⁴⁹" Questi interrogativi portano a disegnare un senso della ritmoanalisi ed una sua vocazione propriamente estetica. "Questo riposo attivo, questo riposo vibrato, sembra corrispondere, per Pinheiro dos Santos allo stato lirico. (...). Giustamente egli propone per la ritmoanalisi un mito lirico che potremmo chiamare il *complesso di Orfeo*. Questo complesso corrisponderebbe al bisogno primitivo di piacere e di consolare; si richiamerebbe alla carezza caritatevole e si caratterizzerebbe di un'attitudine in cui l'essere si compiace di piacere, di un'attitudine offerta. Il complesso di Orfeo rappresenterebbe così l'antitesi del complesso di Edipo. (...). La ritmoanalisi come la psicoanalisi, si offre allora come una dottrina dell'infanzia ritrovata, dell'infanzia sempre possibile, che apre davanti ai nostri sogni un avvenire indefinito. (...). È nell'infanzia che sono i ritmi creatori e formatori."⁵⁰

⁴⁷ Bachelard aveva affrontato esplicitamente il problema del tempo già nel 1932, ne *L'intuition de l'instant*; ovvero nell'opera dedicata al libro di Gaston Roupnel (suo collega all'Università di Digione) il *Siloe* in cui egli oppone alla *durée* bergsoniana l'istante ed una temporalità discontinua. (Cfr. anche J. Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Paris, Alcan, 1920). Due sono i punti essenziali: la concezione dell'istante come battito tra due nulla, gesto creatore che pone l'essere; per cui la dialettica temporale di essere e nulla e, ogni continuità viene concepita come la tessitura di una rete che lega fra loro gli istanti al di sopra del nulla; inoltre vi si afferma che la coscienza è il luogo dell'istante e l'istante è il luogo della coscienza. Altro volume dedicato al problema è, nel 1936, *La dialectique de la durée*, in cui si riprendono le tesi del libro precedente in una filosofia del tempo come discontinuità. Alla *durée* bergsoniana, espressione di una plénitude sostanzialistica e di una facilità indifferenziata e passiva, Bachelard oppone la molteplicità delle durate costruite dagli atti di coscienza, dalle "volontà" dei soggetti che creano, al di sopra del caos, dei cosmi. Il tempo, qualunque tempo, non è un dato ma un prodotto. Così sarà nel Lautréamont il tempo dell'aggressione che viene definito discontinuo, di nuovo "costruito" da/in ogni suo singolo atto d'aggressione. È l'atto che produce il suo tempo, e che lo conserva fintantoché esso (atto) produce il suo tempo, e che lo conserva finché esso dura. Il tempo non è un continuum entro cui si ritagliano e si scandiscono gli atti di aggressione bensì è qualcosa che gli atti medesimi producono compendosi. Anche il tempo è un effetto non un dato. Dati sono gli istanti: il tempo della natura è la molteplicità caotica di istanti. La coscienza che si distacca dalla natura, pone una continuità legando i singoli istanti, e in tal modo produce una temporalità, un ritmo temporale. La coscienza *revante* è una *conscience instantanée*. Alla *durée* bergsoniana si oppone la discontinuità degli atti ostili, ossia la molteplicità dei processi temporali conformi ad una molteplicità di impulsi aggressivi. Il saggio *Instant poétique et instant métaphysique*, (1939) ora in *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 1973, mostra come questa concezione vada oltre Lautréamont e riguardi tutta la poesia: il tempo della poesia come un tempo verticale, istantaneo. Quindi "l'istante è il tempo in cui "qualcosa" irrompe sul piano orizzontale della realtà e lo spezza e lo trasforma in una verticalità. Il "qualcosa" è l'immagine." Sertoli, G., *Le immagini e la realtà*, cit., p.175

⁴⁸ Ivi, pp.X e XI.

⁴⁹ Ivi, p.148.

⁵⁰ Ivi, pp.148-49.

Tale centralità della dimensione ritmica della comprensione poetica del mondo che si definisce negli scritti bachelardiani dedicati al problema del tempo è presente, in maniera costante, nelle pieghe delle pagine dannunziane: “Il ritmo- nel senso di moto creatore che io gli do- nasce di là dall’intelletto , sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare. E si comunica all’essere intiero: all’intelletto, alla sensibilità, all’agilità muscolare, al passo, al gesto. Questo ritmo mentale m’insegna a eleggere e collocare le parole non secondo la prosodia e la metrica tradizionali ma secondo la mia libera invenzione. Imitando un modo di Sant’Agostino i’ dico: *Scribere est ars bene movendi*.⁵¹”

Nel riacquistare la sua centralità la dimensione estetica conquista un potere liberatorio che riconosce nel ritmo la possibilità stessa del movimento: “Questa analisi non ci allontana dal tema del ritmo in quanto condizione della forma. (...). Ritmo è variazione ordinata di cambiamenti. Quando c’è anche un flusso ma uniforme, senza variazione di intensità o velocità, non c’è ritmo. C’è stagnazione, foss’anche stagnazione di un moto invariabile. Allo stesso modo, non c’è ritmo quando le variazioni non sono situate. È ricca di suggestioni la locuzione *aver luogo*. Il cambiamento non solo accade ma ha una sede.⁵²” In tal modo si precisa la possibilità di indagare la prospettiva estetica affrancandosi dall’utilizzazione del metodo di indagine psicanalitico.

Non è un caso se dopo la *Psicanalisi del Fuoco* del 1938⁵³, Bachelard si lascerà alle spalle anche dal punto di vista propriamente letterario la prospettiva freudiana, mostrando una forte volontà di superamento continuo di teorie che non soddisfano l’esigenze di libertà della ricerca. Capiamo deduttivamente leggendolo che anche l’immaginazione ha i suoi ostacoli e che forse una psicanalisi troppo ortodossa è uno di essi. Il superamento di Freud si può leggere, come vuole Maryvonne Perrot, come un momento edipico: l’immaginazione si libera del suo complesso di sorella minore della scienza e si dispiega in tutta la sua generosità come “philosophie de l’accueil⁵⁴” che si apre alla volontà di vedere

⁵¹G. D’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D’Annunzio tentato di morire*, G. D’Annunzio, *Prose di ricerca*, vol. II, Verona, Mondadori, 1950, p. 925

⁵²J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007, p. 162.

⁵³Su quest’opera ed l’allontanamento dalla psicanalisi si veda cap.III, par.1.

⁵⁴Se anche il cogito del reveur è meno razionale di quello scientifico rimanda ad una pienezza d’essere che è “diffusion”(M. Perrot, *La pâte, la pierre et le cogito bachelardien*, in “Bachelardiana”, cit. p.102). Questa disposizione all’accoglienza, è carattere fondamentale della rêverie come conoscenza gioiosa del mondo che infatti il lettore rivive nel valore della “ripercussione che Bachelard ci invita a sentire è la tensione stessa dell’immagine, la sua estensione e l’apertura della sua apparizione che ci apre alla forza di ciò che appare. L’ostacolo dunque sarebbe più che altro nella nostra scarsa elasticità, ossia nella certezza del nostro mondo e nella ostinazione della nostra cultura. “Si tratta di passare ad immagini non vissute , che la vita non prepara e che il poeta crea. Si tratta di vivere il non vissuto e di aprirsi ad una apertura di linguaggio.” Non dimentichiamo le ultime parole: indica ciò che distingue quest’elogio dell’immagine da una mistica. L’immagine è l’origine del linguaggio, non il suo abisso; è cominciamento parlante e non fine dell’estasi; non eleva chi parla verso l’indicibile ma conferisce elevazione alla parola. È quello che suggerisce Pasternak: “L’uomo è muto, l’immagine parla.” M. Blanchot, *Vaste comme la nuit (L’assenza di libro)*, cit., p.428.

nella poesia stessa “il mezzo più proprio per ritmoanalizzare la vita spirituale⁵⁵” e l’oggetto di un pensiero, che si delinea tracciando i suoi stessi confini nelle opere sull’immaginazione materiale.

“La ritmoanalisi, la cui funzione è quella di liberarci dalle agitazioni contingenti, ci restituisce, contemporaneamente alle alternative di una vita veramente dinamica. Attraverso la ritmoanalisi, grazie ai ritmi profondi ben riconosciuti, le ambivalenze, che la psicanalisi caratterizza come incongruenze, possono essere integrate, dominate. Appaiono allora degli ambivalori, valori opposti che dinamizzano il nostro essere ai suoi due bordi estremi, il versante dell’infelicità e quello della gioia.⁵⁶”

Non sorprenderà viste le sue profonde implicazioni morali, estetiche, etiche e fisiche, questa ambiguità, questa ambivalenza, come una delle maggiori caratterizzazioni delle immagini nelle letture valorizzate in maniera differente che di esse dà l’immaginazione.

“Il filosofo de *La dialectique de la durée* pensa allo stato lirico come una condizione poetica che consenta all’uomo di elevarsi da un’unità di grandezza a unità di idea, in un *altrove* che, come il proustiano *temps retrouvé*, costituisce il luogo della libertà e della felicità dove –si potrebbe dire con Marcuse - i paradisi perduti “sono i soli paradisi veri perché retrospettivamente la gioia passata sembra più bella di quanto realmente sia stata, ma perché soltanto il ricordo è fonte di gioia non accompagnata dall’angoscia per la sua transitorietà e le conferisce una durata altrimenti impossibile.⁵⁷” In tal modo, abbandonando una lettura freudiana della soggettività e dell’arte, la prospettiva ritmanalizzata della *rêverie* si pone al di qua della ragione scientifica ed al di là del sapere inconscio aprendosi ad una lettura dell’immagine che avrà nell’archetipo, e nella filosofia junghiana⁵⁸, uno dei suoi principi ispiratori, ponendosi, in tale modo, “come pratica d’accesso alla poesia⁵⁹”.

2. L’immaginazione materiale: le acque e i sogni in G. D’ Annunzio.

La Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita, è il primo volume che Bachelard dedica al problema dell’immaginazione materiale degli elementi. Dopo avere dato alle stampe il *Lautreamont*, opera sui *Canti di Maldoror* di Isidor Ducasse nel 1939, Bachelard decide di dedicare una riflessione più sistematica al problema dell’immaginazione cercando costanti, leggi, modalità del procedere. Il titolo italiano dell’opera traduce, in maniera impropria il titolo del volume di Bachelard del 1942, *L’Eau e les rêves. Essai sur*

⁵⁵G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, cit., p.150

⁵⁶ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.17. Così ad esempio sarà per quanto riguarda il mito di Narciso che ben rappresenta il valore che viene dato alle immagini: Narciso che si ama vedendosi, si ama per ciò che appare nell’immagine. L’immaginario diviene allora la verità dell’immagine perché ne è il valore, non viceversa.

⁵⁷ A. Trione, *Rêverie e immaginario. L’estetica di Gaston Bachelard*, cit., p.169-70.

⁵⁸Cfr. Jung C.G., *Psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, Id. *Psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006 e Id. *La libido, simboli e trasformazioni*, Newton, Roma, 1993.

⁵⁹ Ivi, p.168.

l'imagination de la matière: in esso, fin dall'inizio, si precisa l'emancipazione dalla psicanalisi freudiana che aveva consentito, nella *Psicanalisi del fuoco*, una lettura dell'immaginazione come ostacolo epistemologico⁶⁰, come sintomaticamente rivela già il titolo⁶¹.

Nel caso del volume del '38, psicanalizzare l'immagine del fuoco sembrava appropriato in quanto tale elemento, in un processo di interpretazione alchemica ma non solo, ha finito per rappresentare di volta in volta valori differenti anche tra loro opposti come il bene e il male. "Per una psicanalisi della conoscenza oggettiva si tratta in effetti di trovare l'azione dei valori inconsci alla base stessa della conoscenza empirica e scientifica. Ci è dunque necessario indicare la luce reciproca che va continuamente dalle conoscenze oggettive e sociali alle conoscenze soggettive e personali e viceversa."⁶²

Tale metodologia d'indagine si definisce propria di una esigenza epistemologica che mira a depurare la ragione da ogni ostacolo offerto dall'immaginazione, alla base dell'errore scientifico. A differenza di tale impostazione, il saggio sull'immaginazione acquatica si apre con delle precisazioni fondamentali volte a giustificare l'abbandono della psicanalisi come metodologia d'indagine: "Nous avons une autre raison, moins sentimentale, moins personnelle, pour ne pas prendre comme titre de notre étude: *La psychanalyse de l'eau*. In effet, dans le présent livre, nous n'avons pas développé systématiquement, comme il le faudrait dans une psychanalyse profonde le caractère organiciste des images matérialisées. Le premiers intérêts psychiques qui laissent des traces ineffaçables dans nos rêves sont des

⁶⁰ "Già a partire dal 1931, in *Essai sur la Connaissance Approchée*, analizzando il "mondo nascosto" dell' "infinitamente piccolo" della microfisica e della microchimica, Bachelard aveva individuato i presupposti dell'immaginario nelle sostanze materiali, crogioli di virtualità psichica che, indissolubile intrico di suggestioni animistiche, (...), hanno intralciato *le magnifiche sorti e progressive* della scienza o quanto meno impresso loro un ritmo frammentario, discontinuo e inerziale, assurgendo a veri e propri "ostacoli epistemologici". Ostacoli epistemologici per eccellenza sono, per Bachelard, aria, acqua, terra, fuoco, gli elementi della fisica empedoclea che sin dall'età classica si sono prestati ad accogliere suggestioni animistiche, spiritualistiche e realistiche." V. Chiore, *Il poeta, l'achimista, il demone. La dottrina tetraivalente dei temperamenti poetici*, Il melangolo, Genova, 2004, p.40. Inoltre sul problema epistemologico cfr. anche la bibliografia in M.R. Abramo, *Gaston Bachelard e le Fisiche del Novecento*, Napoli, 2002, pp.200-212, in F. Bonicalzi, *Bibliografia dell'opera di G. Bachelard*, in Bachelard G., *L'impegno razionalista*, Milano, 2003, pp.197-203 ma anche V. Chiore, op.cit, p. 53-54.

⁶¹ Diversamente dal volume sul fuoco, questo non sarà intitolato alla *Psicanalisi dell'acqua* (nonostante la traduzione italiana) in quanto, se il fuoco è stato "razionalizzato", ciò non è stato fatto con l'acqua e con le immagini derivanti da essa che vengono vissute nella loro complessità. Ciò dischiude un universo più ampio per la rêverie: essa apre la via a dei simboli che restano vivi perché riconducono a dei misteri familiari, a qualcosa di intimo e ineludibile: una singolarità che offre una via di conoscenza più vera rispetto alle impressioni generali. La rêverie si qualifica come "Univers et émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur." G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.14. Il metodo quindi non si vuole affatto sistematico, come necessiterebbe ad una psicanalisi profonda, sull'indagine del carattere, dell'interesse organico che sta alla base delle immagini. Perché certo alla radice c'è una libido infantile: "L'enfant est un matérialiste né. Ses premiers rêves sont les rêves des substances organiques." Ivi, p.17.

⁶² G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo Libri, Bari, 1973, p.134.

intérêts organiques.⁶³ In tal senso appare coerente la correzione della Bonicalzi a tale proposito, nella volontà di ripartire, per lo studio di Bachelard dalla rilettura corretta delle sue opere: “Le lecteur italien pense au contraire que Bachelard a soumis à la psychanalyse trois éléments matériels: le feu, l’eau et l’air. Un choix éditorial malheureux a donné le titre *La Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita* à *L’eau et les rêves* et le titre *Psicoanalisi dell’aria. Sognare di volare. L’ascesa e la caduta* à *L’air et le songes*. Ce choix des titres italiens est d’autant plus injustifié lorsqu’il s’agit de l’essai *L’Eau et les rêves* étant donné que Bachelard s’explique sur le titre et, par un devoir de sincérité, nie que la réflexion qu’il livre puisse s’appeler psychanalyse (...). Cette déclaration n’émeut aucunement l’éditeur italien qui se contente d’une note pour expliquer cette incohérence et la note explique que le titre choisi pour l’édition italienne, bien que certainement apocryphe et dissonant, par rapport aux affirmations contenues dans le texte, est cependant fidèle aux intentions profondes de l’auteur. (...) il (Bachelard) est à tel point conscient de la structure de la raison qu’il mobilise, qu’il précise que les raisons de son choix révèlent du résultat atteint, soit du vécu personnel (il y a trop d’images de l’eau dans sa vie) soit du caractère incomplet de son travail (il n’a pas développé systématiquement le caractère organiciste des images matérialisées).⁶⁴ Ciò dischiude un universo più ampio per la *rêverie*: essa apre la via a dei simboli che restano vivi perché riconducono a dei misteri familiari, a qualcosa di intimo e ineludibile: una singolarità che offre una via di conoscenza più vera rispetto alle impressioni generali. La *rêverie* si qualifica come “Univers et émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l’intermédiaire d’un rêveur.”⁶⁵

Il metodo non è così sistematico, come necessiterebbe ad una psicanalisi profonda, sull’indagine del carattere, dell’interesse organico che sta alla base delle immagini: “L’enfant est un matérialiste né. Ses premiers rêves sont les rêves des substances organiques.”⁶⁶

Coerentemente con tale nuova esigenza investigativa in cui si evidenzia in maniera sempre più sensibile una prospettiva positiva nell’interpretazione della facoltà immaginativa, prima di entrare nel vivo dell’argomento, Bachelard sente l’esigenza delineare in maniera chiarificatrice il punto di partenza della sua indagine e di definirne alcuni elementi teorici all’interno di una introduzione dal titolo eloquente: *Imagination et matière*. Proprio il mondo delle immagini, in particolare quelle poetiche, sarà al centro di una ricognizione che, a partire dall’elemento acquatico, si soffermerà non sull’immaginazione formale, bensì su quella propriamente materiale.

⁶³ G. Bachelard, *L’eau et les rêves, essai sur l’imagination de la matière*, Livre de Poche, Paris, 1942. Si fa qui riferimento al testo nella sua edizione francese in quanto nella traduzione italiana non è presente l’introduzione bachelardiana.

⁶⁴ Francesca Bonicalzi, *La psychanalyse entre science et rêverie*, AAVV., Gaston Bachelard: *Bachelard et l’écriture*, “Cahiers” 2004, Dijon, pp. 97-98.

⁶⁵ G. Bachelard, *L’eau et les rêves, essai sur l’imagination de la matière*, p.14

⁶⁶ Ivi, p. 17

La differenza è evidente: la prima si radica attorno alla novità, alla varietà delle forme, riproduce ciò che conosce finendo con l'essere una attività passiva di rappresentazione realistica basata sulla memoria⁶⁷.

L'immaginazione materiale, al contrario, appare radicata nel "fond de l'être; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la *forme est interne*".⁶⁸ In essa la visione non nasce come visione oggettiva, ma come sentimento della materia in cui la vista produce una simbiosi con la forma. Questa definizione si rivela fondamentale per procedere su uno studio completo della creazione poetica. Le immagini materiali sono propriamente quelle "directes de la matière"⁶⁹, non solo si vedono ma possono essere toccate dalla mano. L'osservazione di questa "imagination intime"⁷⁰ rivela un campo di indagine non ancora pienamente approfondito dall'estetica e che non ha rappresentato un punto di partenza notevole, come dirà più volte nel corso della sua opera, neanche per la critica letteraria: ciò non implica la mancanza di una attività formale. La materia di lascia valorizzare in due sensi differenti: nel senso dell'approfondimento ed in quello del volo. Nel primo senso essa appare insondabile, un mistero. Nel caso del volo appare come una forza instancabile, un miracolo. In entrambi i casi l'immaginazione della materia si pone come immaginazione aperta. Bisogna quindi indagare questo rapporto dell'immaginazione con la materia in tutti i suoi aspetti, in modo da svelare come "l'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme"⁷¹.

In tal modo, si delinea in maniera autonoma un campo di indagine privilegiato nel quale andare a rintracciare l'originarietà delle immagini ed il modo di operare di esse in rapporto all'immaginazione, dando una primaria importanza al momento più propriamente creativo, poetico, produttivo dell'immaginazione umana⁷². "Les images ont,

⁶⁷ In tal senso come nota G. Sertoli, in *Le immagini e la realtà*, cit., l'immaginazione materiale è nettamente distinta dalla memoria: la prima è viva e creativa, si radica nel presente e in esso agisce e si proietta nel futuro, la memoria è viva solo se l'immaginazione la riattualizza, agisce nel presente se sollecitata e si proietta nel passato. Su tale problema è utile un confronto con le opere di H. Bergson, in particolare *Materia e memoria* e *Pensiero e Movimento*.

⁶⁸ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, cit., p.7. Si cita qui il testo originale in versione integrale.

⁶⁹ Ivi, p.8.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 9.

⁷² Già Kant nella *Critica della ragione pura* aveva distinto tra un'immaginazione riproduttiva legata all'associazione e ad una riproduzione propriamente mimetica del reale che pur manipolando le forme non va oltre la superficie (corrispondente qui all'immaginazione formale di Bachelard), ed una immaginazione produttiva propriamente poetica, in cui si superano i confini del reale dando spazio ad una reinvenzione radicale della realtà stessa; essa appare vicina all'immaginazione materiale che qui Bachelard presenta. Non bisogna inoltre dimenticare la netta distinzione operata da Steiner, in *Grammatiche della creazione*, tra un procedere propriamente inventivo (dall'inventio latina intesa come un trovare, un procedere combinatorio di differenti elementi) ed un procedere più decisamente creativo dell'immaginazione umana.

elles aussi, une matière⁷³” afferma Bachelard introducendo quest’opera che, come quelle che seguiranno sugli altri elementi, si snoderà attraverso la lettura e la ricomprensione di un complesso sistema di immagini radicate in ognuno degli elementi della materia. “L’imagination n’est pas, comme le suggère l’étymologie, la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantant la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. On doit définir un homme par l’exemple des tendances qui le poussent à dépasser l’humaine condition. Une psychologie de l’esprit en action est automatiquement la psychologie d’un esprit que tente l’exception : l’image nouvelle greffée sur une image ancienne. L’imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l’esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision.⁷⁴”

Proprio in apertura, in calce all’introduzione, Bachelard ha voluto citare un passo dello scritto della *Contemplazione della morte* di G. D’Annunzio. Infatti Bachelard, come ricorda la Tuzet, allieva del filosofo di Bar su Aube “ha saputo rintracciare nell’opera di D’Annunzio una purezza originaria, l’abbellimento (*enflure*) la ridondanza (*surcharge*) li denuncia (...) probabilmente è stato sedotto da una fecondità immaginante una potenza del sogno, che gli offriva una materia ricca. (...) è a D’Annunzio che egli ha fatto ricorso, nella *Prefazione* di *L’eau et les rêves* per rafforzare la sua affermazione capitale: il sogno precede l’esperienza.⁷⁵” Dall’edizione francese dell’opera del pescarese, Bachelard cita tale autore d’eccezione che gli resterà caro negli anni dei suoi studi e delle sue ricerche. La parola poetica si delinea come territorio privilegiato per un’espressione libera e sperimentale in cui indagare gli aspetti dell’immaginario le sue costanti, le sue leggi. Così fin da questa prima opera, Bachelard ribadisce l’esigenza di «fixer, dans le règne de l’imagination, une lois des quatre éléments qui classe les diverses imaginations matérielles suivante qu’elles s’attachent au feu, à l’air, à l’eau ou à la terre.⁷⁶» In tal modo si vuole indagare sulle «“rêveries matérielles qui précède la contemplation.⁷⁷»

L’acqua ha il privilegio mostrare per prima la capacità dell’elemento di trasformarsi dinamicamente a seconda delle immagini che essa suscita. Così, lontano dal suo valore d’uso o dalla sua apparente neutralità elementare, essa riacquista un valore simbolico profondo e riacquista una dimensione dialogica attiva con l’immaginazione letteraria.

⁷³ G. Bachelard, *L’eau et les rêves, essai sur l’imagination de la matière*, p.9

⁷⁴ Ivi, p.25

⁷⁵ H. Tuzet, *Incontro di Bachelard con G. D’Annunzio*, in “Revue de littérature comparée”, Tome LVIII, n.2 avril –juin, 1984, p.216 “Les événements les plus riches arrivent en nous bien avant que l’âme s’en aperçoive. Et quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le visible, déjà nous étions depuis longtemps adhérents à l’invisible. » Ibidem.

⁷⁶ Ivi, p.10.

⁷⁷ Ivi, p.11

“La psicanalisi di un complesso di cultura esigerà sempre la separazione di ciò che si *sa* da ciò che si *sente*, esattamente come l’analisi di un simbolo richiede la separazione di ciò che si vede da ciò che si desidera. In questo caso, ci si può chiedere se un vecchio simbolo sia ancora animato da forze simboliche, si possono apprezzare le mutazioni estetiche, che talvolta vengono ad animare vecchie immagini. In questo modo, manipolate da veri poeti, i complessi di cultura possono far dimenticare le loro forme convenzionali.⁷⁸” Tale è nell’immaginazione dannunziana il corso d’acqua che assume forme mutevoli o che si rivela attraverso forme umane. Tale sarà l’immagine della *Leda senza cigno* di Gabriele D’Annunzio. Ecco l’immagine di partenza: “Era così liscia che pareva non dovesse aver un sol solco neppure nel cavo della mano. Era levigata veramente dall’acqua dell’Eurota, se tanto mi risplendettero nella memoria i ciottoli del fiume laconico senza cigni fra le strette ombre azzurre degli oleandri e delle canne.⁷⁹” L’immagine dannunziana viene riletta dalle parole di Bachelard che la piegano, duttile, a ulteriori trasformazioni: “Il cigno appare come una bellezza sagomata dall’acqua, levigata dalla corrente. Si è a lungo ritenuto che si trattasse di un primo modello di barca, la perfetta sagoma dello scafo. Le vele imiterebbero il raro spettacolo delle ali, che si tendono nella brezza. Questa purezza e questa semplicità di linee, che sembrerebbero la ragione prima della metafora dannunziana, corrispondono a una immaginazione troppo formale. Non appena l’immagine del cigno si presenta come forma all’immaginazione, l’acqua deve zampillare, tutto ciò che circonda il cigno deve seguire l’impulso dell’immaginazione materiale dell’acqua. Proviamo a seguire in questo senso la spinta che anima la poesia di D’Annunzio. La donna non appare in mezzo ai flutti. Appare circondata dai suoi candidi levrieri. Ma la donna è così bella e desiderabile che il simbolo mescolato di Leda e del cigno prende consistenza sulla stessa terra: “L’antico ritmo della Metamorfosi circola tuttavia nel mondo”.⁸⁰” In tal senso l’acqua anima l’immagine poetica della donna, sfuggente e sensuale, in cui il dettaglio, il particolare viene assorbito nella sua materialità primaria e restituito, letterariamente, alla sua forza metamorfosante. La Tuzet “pensa a questa che sarebbe la vocazione della giovane donna: portare a un poeta il messaggio dell’ispirazione. “L’acqua femminile” autorizza, in poesia, una fusione ancora più intima: la donna evoca l’elemento; da essa, l’acqua sembra zampillare e scaturire.⁸¹”

Ciò trova conferma nelle parole di Bachelard per cui l’acqua diviene simbolo della donna stessa della sua vitalità fluida, dinamica: “Ella pareva ripresa e rifoggiata nella giovinezza della natura, abitata da una sorgente che pullulasse contro il cristallo de’ suoi occhi. Ella era la sua sorgente, il suo fiume e la sua riva, l’ombra del platano, il tremolio della canna,

⁷⁸ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, RED, Como, 1987, p.48

⁷⁹ G. d’Annunzio, *La leda senza cigno*, Officina Bodoni, Verona, 1930, pp.38-9.

⁸⁰ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, p. 48

⁸¹ H. Tuzet, *Incontro di Bachelard con G. D’Annunzio*, in “Revue de littérature comparée”, Tome LVIII, n.2 avril –juin, 1984, p.228, tr.d.r..

il velluto del musco. I grandi uccelli senz'ali l'assalivano; e certo, quando ella tendeva la mano verso alcuno e lo prendeva pel collo piumoso, ella ripeteva esattamente il gesto della figlia di Testio⁸²”.

L'immagine dell'acqua rimanda a quella della bellezza muliebre e viceversa. Sullo sfondo il cigno, che allude alla metamorfosi, ma che rimane assente sullo sfondo. L'immaginazione dannunziana mostra, fin da questi primi esempi, la sua profonda vocazione materiale. “Come esprimere meglio l'immanenza di un'acqua immaginaria? Dei cani, una donna sotto il cielo d'Italia, ecco il presupposto. Eppure dietro l'immagine di un cigno assente, cancellato, virtuale, che si rifiuta di menzionare, ecco l'acqua della *Leda senza cigno* che invade tutta la scena, che bagna i personaggi, che narra la sua vita leggendaria. Si giudicheranno male queste pagine se si fa riferimento a una semplice “associazione di idee” a una “associazione di immagini”. Si tratta qui di una spinta più diretta, di una produzione di immagini profondamente omogenee in quanto partecipano di una realtà elementare dell'immaginazione materiale. Immagini così attive come quella del cigno sono suscettibili di qualsiasi ingrandimento.⁸³”

Ciò proprio in quanto con la rêverie, come fantasticheria da svegli, si ha una forma di conoscenza insieme originaria e consapevole del mondo in cui si forma l'esperienza umana più profonda che si dà insieme come conoscenza estetica ed etica. Per tale motivo si conduce la propria ricerca sui singoli elementi in quanto ognuno di essi rappresenta una *imago princeps*⁸⁴, principio dinamico che anima l'immaginazione, che si pone immediatamente come “support d'image et bientôt un apport d'images, un principe qui fonde les images⁸⁵”.

Ancora più chiaramente sul valore di tali immagini Bachelard si pronuncerà negli anni cinquanta durante alcune conversazioni radiofoniche: “L'immaginazione poetica è considerata, generalmente, una facoltà gioiosa, consapevole della propria irresponsabilità, che corre al di sopra delle cose, scoprendo incessantemente, in un virtuosismo d'immagini, un'immagine dopo l'altra. La si dà come bisogno insaziabile d'espressione, bisogno che deve trovare sempre nuove forme e nuovi colori. Il poeta si libra verso queste forme e colori. (...). E tuttavia esistono delle immagini insistenti, immagini che hanno radici profonde nell'animo umano. (...). Queste immagini insistenti, profonde, universali, appartengono al tempo stesso al cosmo e alla natura umana. (...). L'immaginazione poetica (...) fa della poesia una *ontologia poetica*. (...) Essa è in sé e per sé uno strumento d'indagine dell'inconscio universale. Essa ci riconduce all'origine della lingua, alla

⁸² G. D'Annunzio, *La leda senza cigno*, Officina Bodoni, Verona, 1930, p. 103

⁸³ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p. 48

⁸⁴ “Ciò per quella legge dell'immaginazione materiale che ha bisogno di eleggere un elemento come centro pulsante della rêverie” Ivi, p.77. Sempre l'immaginazione ha bisogno di legarsi ad un elemento privilegiato, anche se il connubio, la commistione è altrettanto fondamentale, come si legge subito dopo.

⁸⁵ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, cit., p.19.

giovinezza sempre attiva del linguaggio. Il lirismo è necessariamente un entusiasmo linguistico. La poesia nel tripudio delle sue metamorfosi risorgenti, è sempre, per quanto frammentaria, una creazione del linguaggio. Quando un grande poeta parla, il linguaggio riceve una promozione definitiva. (...) Il fuoco, l'acqua, la terra e l'aria *comandano* delle immagini dominanti, delle immagini che si attestano all'origine dell'attività che immagina il mondo (sono) immagini primarie che animano da sempre l'ispirazione poetica.⁸⁶

Animatore delle immagini, l'elemento acquatico si offre come il motore di un doppio movimento, quello che ritmoanaliticamente caratterizza il procedere morale ed immaginativo, confluendo nella legge primordiale dell'immaginazione: "une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle. Une matière qui n'est pas un'occasion d'une ambivalence psychologique ne peut trouver son double poétique qui permet des trasposizioni sans fin."⁸⁷

Ben si comprende così che la lettura delle immagini poetiche, secondo la rêverie dei quattro elementi, osserverà contesti e voci profondamente differenti tra di loro in cui si delinea uno spazio propriamente umano di conoscenza che sempre si pone nei confronti dell'immagini come prodotto di una "imagination matérielle greffée"⁸⁸, ovvero già segnata dal senso della cultura che le sta intorno. Centrale è questo concetto di *greffe*, di *innesto*, proprio perchè specifica il senso dell'immaginazione umana come un "au-delà de la nature naturante. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut transmettre à l'imagination formelle la richesse et la densité des matières."⁸⁹ In tal senso l'analisi che qui si propone è ben distante da quella condotta per il fuoco, ma si pone come stimolante direzione di ricerca che si propone, fin da questi esordi, di poter indagare, tramite la parola poetica e le immagini materiali che la animano, una dimensione propriamente sur-umana.

"L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme, on doit définir un homme par l'ensemble des tendances qui le poussent à dépasser l'humaine condition. Une psychologie d'un esprit exceptionnel, la psychologie d'un esprit qui tente l'exception: l'image greffée sur une image ancienne."⁹⁰

⁸⁶ Gaston Bachelard, *Causeries* (1952-54), Il Melangolo, Genova, 2005, pp.21-22.

⁸⁷ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, cit., p. 19.

⁸⁸ Ivi, p.17.

⁸⁹ Ivi, p.18.

⁹⁰ Ivi, p.25. Si noti come già da questo primo momento estetico si possa delineare una interessante linea di approfondimento nel confronto delle posizioni più propriamente estetiche di Bachelard con quelle propriamente epistemologiche sulla delineazione di una sur-umanità che se da un lato dischiude il mondo della surrealtà dell'immaginazione dall'altro dischiude l'universo surrazionale della scienza. Per questo secondo aspetto cfr. *Il surrazionalismo* (1936) ma anche *La filosofia del non* (1940).

La tensione dell'immaginazione è quella che spinge al di là dell'esistente che intreccia rapporti inediti tra le cose, che costruisce i propri valori metamorfici in cui si perdono i confini conosciuti : "O immaginazione, Onnipotenza del desiderio, pupilla della poesia! Il cuore mi si empiva di una voluttà sconosciuta. Addossata al tronco, ella aveva contro di sé l'animale palpitante; e gli parlava con quelle parole che la dolcezza scioglie in suoni vani. Il lungo muso le era contro la gota; la bocca ferina e l'umana avevano la stessa freschezza giovanile. Le dita nude d'insinuavano nel bel mondo come nella piuma molle che è sotto l'ala."⁹¹

Se, come apparirà in seguito la parola poetica si pone come tensione verso la purezza, come elevazione verso una definizione assoluta ed artistica, allo stesso tempo essa risulta condizionata dalle sue radici organiche, e condiziona, nella realtà materiale che la circonda e con cui essa instaura un legame, rapporti in continuo mutamento in termini di valori.

3. Ambivalenza dell'immagine e definizione della iconosfera.

In tal modo l'immagine *princeps* viene di volta in volta valorizzata secondo quella natura ambigua che le conferisce lo sforzo creativo della natura umana e la sua capacità immaginativa.

Una duplice direzionalità, che vedremo ritornare non solo nell'opera dedicata all'acqua ma anche in quella dedicata agli altri elementi ed in maniera molto forte in quella dedicata alla *rêverie* della terra: la differente direzionalità dell'immaginazione articola le sue traiettorie in un percorso consapevole e lucido, differente da quello del sogno, in cui il sognatore esercita la propria volontà creando, attraverso le proprie scelte, diversi percorsi dell'immaginario. Se l'acqua si definisce come viatico della vita e dell'origine dell'ispirazione poetica nelle forme muliebri si delinea anche, in essa, la via d'accesso alla negazione delle forze vitali e delle sue forme.

La *rêverie* si chiarisce infatti come "un particolare atteggiamento dell'Io che, dimentico in un momento di grazia della propria identità contingente, si abbandona all'immaginazione fantastica con una libertà simile a quella del sogno, pur restando tuttavia in stato di veglia."⁹²

Proprio grazie a questa sua attività e partecipazione alla vita degli elementi si possono leggere i valori e le evocazioni nelle immagini poetiche, solo attraverso questa volontà è possibile condividere il destino delle immagini stesse. In tal senso il valore dell'acqua dipende quindi dal "senso morale dell'azione scelta dall'immaginazione materiale. (...). L'azione della sostanza è sognata come un divenire sostanziale voluto nell'intimo della sostanza. Si tratta, in fondo, del divenire di una persona.(...). L'acqua cattiva è insinuante,

⁹¹ G. d'Annunzio, *La leda senza cigno*, Officina Bodoni, Verona, 1930, p.105.

⁹² G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.49.

l'acqua pura è sottile. In entrambi i casi l'acqua è diventata volontà. Tutte le qualità normali, tutti i valori superficiali diventano proprietà subalterne. È l'interno che comanda.⁹³

Questa ambivalenza delle immagini delinea una pluralità di sensi e di implicazioni al valore delle immagini che sembrano disporsi però lungo un unico asse e muoversi in una doppia direzione. « Cette « matière », à la double polarité, est celle des quatre éléments : de l'air qui dit l'élévation comme la chute, de l'eau qui symbolise avec la vie comme avec la mort, de la terre qui parle de volonté comme aussi de repos, du feu qui à la fois corrompt et purifie.⁹⁴ » Nel caso dell'elemento acquatico, come riscontreremo in seguito anche per gli altri, si delineano delle direttrici di movimento dell'immaginazione, nell'espressione di una doppia psicologia quella del *dentro* e quella del *contro*, quella dell'intimità e quella dell'esteriorità, quella del riposo e quella dello scontro e della lotta⁹⁵.

Queste due tendenze, queste due forze, si formano qui nell'elemento che è principio e fonte della vita e della morte: l'acqua. Secondo Jung, acqua e albero sono simboli materni: "Il desiderio dell'uomo - sostiene Jung, - "è che la morte e la sua fredda morsa diventino il grembo materno, esattamente come il mare, che pur inghiottendo il sole, lo fa rinascere nelle sue profondità.. mai la vita ha potuto credere alla Morte!"⁹⁶ L'acqua e la morte formano un binomio di enorme significanza antropologica e simbolica⁹⁷. La purificazione per mezzo dell'acqua ha le stesse proprietà; tutto si "scioglie" nell'acqua, ogni forma si disintegra, qualsiasi "storia" è abolita; nulla di quanto esisteva prima rimane dopo un'immersione nell'acqua; nessun profilo, nessun "segno", nessun "avvenimento". L'immersione equivale, sul piano umano, alla morte, e sul piano cosmico della catastrofe (il diluvio) che scioglie periodicamente, il mondo nell'Oceano primordiale. Disintegrando ogni forma, abolendo ogni storia, le acque possiedono questa virtù di purificazione, di rigenerazione e di rinascita, perché quel che viene immerso in esse "muore", e uscendone,

⁹³ Ivi, p.130.

⁹⁴ P. Magnard, *La magie de l'image*, in AA.VV., Gaston Bachelard, *L'homme du poème et du théorème* (Colloque du centenaire), Dijon, 2004, p. 3.

⁹⁵ La valorizzazione dell'elemento svela il potere metamorfosante dell'immaginazione che vive nella parola poetica e che si enfatizza nella metafora: "Così altro è infatti il *metà-phorein* se non, in fondo, un portare al -di-qua dell'ordinario? E, con ciò, surclassare l'ordinario arricchendolo, trasformandolo, "valorizzandolo"? è questo ciò che Bachelard intende dire quando sostiene che l'autore, che inizia con una narrazione *descrittiva*, prova poi il bisogno di comunicare un'impressione di estraneità e dunque di *extra-niare*, *inventare*, "valorizzare". Come se la valorizzazione consistesse proprio nel rendere *straordinario* l'ordinario, *secondo* il senso primo, *inventato* ciò che si offre come dato." V. Chiore, *Il poeta, l'achimista, il demone. La dottrina tetraivalente dei temperamenti poetici*, cit., p.24.

⁹⁶ Ivi, p.53

⁹⁷ "Le acque simboleggiano la totalità delle virtualità; sono *fons et origo*, la matrice di tutte le possibilità di esistenza." M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p.169. "Eliade aggiunge ancora : "Periodicità, ripetizione, eterno presente: questi tre caratteri del tempo magico-religioso concorrono a illuminare il significato della non omogeneità di questo tempo cratofanico e ierofanico rispetto alla durata profana." Ivi, p. 357

è simile a un bambino senza peccati e senza "Storia", capace di ricevere una nuova vita "propria".⁹⁸

Se l'acqua come elemento accertato rispetto alla morte genera il complesso⁹⁹ di Caronte, vera e propria prosopopea del tra-passo, del viaggio verso gli inferi¹⁰⁰, l'acqua come elemento desiderato rispetto alla morte si dà nel complesso di Ofelia, vero "simbolo del suicidio femminile. (...). L'acqua è l'elemento della morte giovane e bella, della morte fiorita, e nei drammi della vita e della letteratura, è l'elemento della morte senza orgoglio né vendetta, del suicidio masochista. (...). Invano si porteranno in terra i resti di Ofelia. Lei continua a essere, come dice Mallarmé in *Divagations* : "un'Ofelia mai annegata...una gioia intatta sotto il disastro."¹⁰¹ " Se l'acqua è quindi anche portatrice di una'influenza deleteria (come per Paracelso l'acqua influenzata dalla luna) o elemento melanconizzante (come dice Huysmans) è allo stesso tempo simbolo di rinascita, di superamento della passività e della morte, è principio di vita. Così si delinea il complesso di Narciso come la visione legata ad un destino, legata ad un avvenire che delinea nei confini del proprio sguardo una *catottromanzia naturale*¹⁰², ovvero la capacità di vedere il futuro in uno specchio, di delineare nella visione una propria volontà di avvenire, una propria progettualità esistenziale che in questo caso lega la funzione narcisistica al piacere della mobilità dell'immagine.

⁹⁸ Ivi, p. 175-6.

⁹⁹ Come nota G. Sertoli nell'*Introduzione* a G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, Como, Red edizioni, 1989, al termine della *Psicanalisi del Fuoco*, Bachelard propone un tipo di critica di tipo tematico: per ogni opera o autore bisogna tracciare il diagramma delle coordinate metaforiche, la sintassi delle immagini. Alla base di questa interpretazione psicologico-naturalistica, si trova l'idea del complesso come fascio di tendenze di Baudouin. Poiché l'immaginazione è connessa con il viluppo delle pulsioni bisogna scoprire la legge psichica dell'autore che corrisponderà così al suo complesso. Ma, poiché l'immaginazione è sempre materiale, essa supera (*dépasse*) il complesso psichico stesso in quanto se anche il singolo autore "lavora la materia del mondo-come-panorama offerto originariamente alla coscienza" (Ivi, p.14), pur sempre egli si ferma su uno dei quattro elementi (Novalis e Hoffmann sul fuoco; Poe sull'acqua, Shelley sull'aria). I complessi quindi si definiscono come fasci di tendenze cui si deve però aggiungere il fissarsi di tendenze su una certa materia.

¹⁰⁰ La morte viene quindi collegata strettamente con l'acqua e con il viaggio. "La bara, in questa ipotesi mitologica, non sarebbe l'ultima varca. Sarebbe la prima barca. La morte non sarebbe l'ultimo viaggio sarebbe il primo viaggio." G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.54. Questo tema ancora l'uomo al mare non per motivi strettamente utilitari, come in genere si tende a spiegare: "L'utilità di navigare non è sufficientemente chiara da indurre l'uomo primitivo a scavarsi un'imbarcazione. (...). Gli interessi davvero fortissimi sono quelli chimerici. Sono gli interessi favolosi, l'eroe del mare è un eroe della morte. (...). I bambini salvati dalle acque erano considerati con estrema facilità esseri taumaturgici. Avendo attraversato le acque, avevano attraversato la morte. Potevano fondare città, salvare popoli, ricreare il mondo. (...). La Morte è un viaggio e il viaggio è una morte." Ibidem. Ciò trova riscontro in una prospettiva antropologica: "Sulla base di un'esperienza, che dovunque può manifestarsi nella realtà, dello scaturire dell'acqua dal grembo della terra, la terra è immaginata in varie cosmografie mitiche come un'isola galleggiante sulle acque, che anche la circondano come un grande anello liquido: anello che è l'oceano mitico dei Greci, quello che Ulisse naviga per giungere alla sede dei morti ad evocare il morto indovino Tiresia; ed è l'oceano babilonese che Gilgames varca per cercare presso l'avo Utnapistim la via che porti alla liberazione dalla morte (...)." A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, p.247.

¹⁰¹ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.63.

¹⁰² Ivi, p.28.

Ritroviamo simile riflessione sul complesso di Ofelia nello scritto dannunziano *Forse che si forse che no* nel descrivere una scena in cui la calma dei tranquilli gesti quotidiani si trasferisce in una dimensione sospesa ed inquieta, trasferendo i significati in uno scenario di perdita, di oblio, di morte. A breve Isabella perderà sua sorella, la sua vita e il senso di essa per sprofondare in un universo oscuro di follia. “La domestica pettina Isabella, davanti al suo specchio. Rileviamo, di passaggio, l’infantilismo di una scena, nella quale un’amante, pure ardente e volitiva, si fa pettinare da mani estranee. Tale infantilismo favorisce d’altronde la *reverie* del complesso: “I suoi capelli scorrevano come un’acqua lenta, e con essi mille cose della sua vita informi oscure labili, tra oblio e ritorno. E a un tratto, sopra quel fluire...” Attraverso quale mistero, una chioma, pettinata da una domestica, può evocare il ruscello, il passato, la coscienza? “E si chiedeva: “perché ho fatto questo?” E mentre cercava dentro di sé la risposta, tutto ancora si difformava, si dissolveva, fluiva. Il passaggio iterato del pettine nella massa dei suoi capelli era come un incantesimo che da tempo durasse, che fosse per continuare senza fine. Il suo viso in fondo allo specchio s’allontanava senza lineamento, poi si ravvicinava ritornando dal fondo, e non era più il suo viso.” Ecco il ruscello, tutto intero con la sua fuga senza fine, con la sua profondità, con il suo specchio cangiante, che muta. È là con la sua capigliatura, con la capigliatura. Quando si sia riflettuto su simili immagini, ci si accorge che la psicologia dell’immaginazione non sarà stata neppure sfiorata, fin tanto che non si siano colte nel dettaglio le vere immagini naturali. È attraverso il loro germe¹⁰³ naturale, dal loro germe nutrito dalla forza degli elementi materiali che le immagini si moltiplicano, si addensano. Le immagini elementari portano molto in là la loro produzione, diventano irriconoscibili; si rendono irriconoscibili; si rendono irriconoscibili in virtù di tale novità.¹⁰⁴”

La Tuzet mette in evidenza che “la presenza dell’acqua sognata, che addolcisce, fluidifica, allontana in una confusione incerta il contenuto terribile della coscienza. Ma la scena essa stessa è modificata, il nocciolo duro, ignorato dal lettore, cambia di prospettive. Poiché questa notte è per Isabella la prima nell’*inferno di Volterra*, e la situazione, che ella ha

¹⁰³ “Il *piccolo* ha un ruolo sostanziale rispetto al *grande*; il *piccolo* è la struttura intima del *grande*: il *piccolo*, anche se appare semplicemente formale, rinchiudendosi nel *grande*, incrostandovisi, si materializza. Infatti, la *reverie* veramente formale si sviluppa organizzando oggetti di assai notevole dimensione. Si moltiplica. Al contrario, la *reverie* materiale agemina i propri oggetti. Si imprime. È lei sempre a imprimere. Scende, proseguendo nel sogno del lavoratore, fino in fondo alle sostanze.” Ivi, p. 96

¹⁰⁴ Ivi, cit., p.66. “Bachelard sottolinea, in una prospettiva dinamica, che non è la forma della capigliatura a suscitare l’immagine dell’acqua corrente ma il suo movimento. Ondeggiando la capigliatura genera l’immagine acquatica e viceversa. Esiste pertanto una reciprocità tra questo isomorfismo la cui cerniera è rappresentata dal verbo *ondeggiare*. L’onda costituisce l’intima animazione dell’acqua ed è anche la figura del più antico geroglifico egizio che troviamo sui vasi neolitici. D’altronde, bisogna considerare, (...) la nozione di onda nelle scienze fisiche, il cui segno è l’ondulazione sinusoidale, riposa sull’equazione della frequenza, ricordandoci così che è il tempo a governare le ondulazioni in laboratorio (...). In poesia, ugualmente, l’onda della capigliatura è legata al tempo, a quel tempo irrevocabile che è il passato. L’Occidente non pullula forse di credenze popolari che danno dei riccioli della capigliatura talismani del ricordo?” G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Dedalo, Bari, 2009, p.113.

voluto, è tragica. Già è stata sfiorata dalla follia, già ella ha paura degli specchi. E nel bel mezzo dell'acquietamento, il senso del reale la riafferra. (...). Questa impressione di claustrofobia- i muri inesorabili che si richiudono- non è meno autentico dell'abbandono, prima e dopo, a una fluidità confusa. Quanto al viso nello specchio, che si avvicina e non è più il suo viso, c'è il ritorno di una scena vissuta poco prima: ella ha visto in uno specchio scuro, dopo il suo, il viso di una delle due vittime.¹⁰⁵ Ma, nonostante la veridicità di tale critica, l'esperienza poetica dannunziana, correttamente letta da Bachelard mostra un germe d'ispirazione che trova la sua novità nella vitalità delle sue immagini. Al di là delle contingenze di una storia che si riflette nelle biografie delimitate dei suoi personaggi, il potere metamorfico della sua poesia si riflette nella grande aspirazione alla trasgressione della sua opera, della sua parola.

Nell'immaginazione dannunziana e, simmetricamente, nella lettura che di esso fa Bachelard, è evidente la prospettiva di un guardare che è frutto di un atto intenzionale, volontaristico. Bachelard non concorda con Schopenhauer che distingue nettamente tra contemplazione e volontà: dietro la visione c'è la volontà di guardare¹⁰⁶. In tal senso la materia e l'occhio comunicano al fondo della visione e l'immagine si trasforma riacquistando tutta la propria forza e genuinità. "Contemplare non è opporsi alla volontà, è seguire un'altra via della volontà, è partecipare alla volontà del bello, che è un elemento della volontà generale. (...) Si può affermare che il pavone è un microcosmo del pancalismo¹⁰⁷ universale¹⁰⁸."

Quale che sia la psicologia che sottosta all'immaginazione, quello che risulta costante nei processi immaginativi e che essi non sono stabili, ma mobili. In tal senso si esalta il "carattere dinamico dell'immaginazione, carattere al quale desidereremmo dedicare uno

¹⁰⁵ Tuzet, *Incontro di Bachelard e D'Annunzio*, cit., p.7.

¹⁰⁶ "Fra la natura contemplata e la natura contemplativa esistono relazioni strette e di reciprocità. La natura immaginaria mette in atto l'unità tra natura naturans e natura naturata. Quando un poeta vive il proprio sogno e le proprie creazioni poetiche realizza questa unità naturale " G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.33. In questo caso si può dire, con la vecchia teoria fisiologica, che si parla di "visione attiva" quella per cui dall'occhio stesso si proietta la luce. Occhio è quello che vede, è il lago, è il suggestivo occhio del pavone (che si chiama specchio) che sembra suscitare una "volontà diretta di bellezza" (Ivi, p.35) diretta a chi guarda.

¹⁰⁷ Il termine fu introdotto dal filosofo inglese J.M. Baldwin (1861-1934) per definire il proprio sistema di pensiero secondo il quale la bellezza che è oggetto dell'estetica attua l'unificazione dell'esperienza e della realtà conciliando la conoscenza con l'attività pratica.

¹⁰⁸ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, cit., p.35. "Una fantastica, quella bachelardiana, dietro la quale sono, come in Jung, alcune immagini primordiali, che non hanno origine nell'inconscio personale del poeta, ma nelle sfere della mitologia inconscia, che è patrimonio comune all'umanità. Come per Jung, anche per Bachelard nelle immagini della fantasia creatrice sono i frammenti della psicologia umana e dell'umano destino, le tracce della nostra storia ancestrale, che segue sempre gli stessi ritmi, lo stesso andamento. È una poetica, questa, fondamentalmente *pancalista*: l'immaginario costituisce una struttura ontologica di una bellezza che si diffonde tra le cose, tra gli oggetti, nelle creazioni artistiche." A. Trione, *Rêverie e immaginario*, cit., p. 162.

studio a parte. Nella presente trattazione è evidente che non la forma della chioma, bensì il suo movimento richiama l'acqua corrente¹⁰⁹."

Si salda sempre di più il legame dell'uomo con la materia che lo circonda. Essa esprime una volontà che si riflette e stimola la volontà umana: per questa omologia è possibile una specularità che stimola processi dinamici che danno possibilità di manifestarsi nel pancalismo, una visione per cui microcosmo e macrocosmo comunicano, in cui "il piccolo ha un suo ruolo sostanziale rispetto al grande; il piccolo è la struttura intima del grande; il piccolo, anche se appare semplicemente normale, rinchiudendosi nel grande, incrostandovisi, si materializza. Infatti, la rêverie veramente formale si sviluppa organizzando oggetti di assi di notevole dimensione. Si moltiplica."¹¹⁰

Se nell'elemento acquatico è ancora forte il momento speculare, in realtà si vede ben presto come esso si trasformi in una interazione fisica e corporea tra uomo e materia: ciò accade non appena la psicologia dell'intimità si trasforma in una psicologia del contro, non appena l'elemento offre una sua materialità resistente; nel caso dell'acqua che si tratti di acqua impastata o acqua violenta. Nella psicologia della creazione letteraria la lotta con gli elementi è essenziale. Così Bach parla di colui lotta contro il vento e di chi lotta contro l'acqua: "Il pensiero in mezzo al vento , egli ha trasformato la marcia in una lotta. Meglio ancora: *la marcia è la sua lotta*. (...). L'eroe che *provoca* il vento non accetta il motto della canna: "mi piego, ma non mi rompo" perché è un motto passivo , induce alla stasi, a curvarsi davanti alla potenza. (...). Non più tristezza : il pianto strappato dalla tramontana è il pianto più artificiale, il più esteriore, il meno triste. Non sono lacrime facili. Le lacrime del *marciatore combattente* non sono dell'ordine del dolore, sono dell'ordine della rabbia. Rispondo con la collera alla collera della tempesta. Il vento *vinto* le asciugherà. Aspettando , il marciatore, come D'Annunzio, sotto la spinta della sua lotta, respira "l'odore soffiato dall'Uragano". E il marciatore avvolto nella tempesta come simboleggia con naturalezza una vittoria di Samotraccia! Diventa subito un'insegna, una bandiera, uno stendardo , diventa il segno del coraggio, la prova di una forza, la presa di un territorio. Il mantello scosso dall'uragano diventa una specie di bandiera imperitura, la bandiera inespugnabile dell'eroe del vento. La camminata contro il vento, in montagna è senza dubbio quella che aiuta meglio a vincere il *complesso di inferiorità*¹¹¹."

Se l'acqua violenta svela la psicologia della collera e della volontà di potenza, la prima consente "di ritrovare una forza elementare, di partecipare alla lotta tra gli elementi, di partecipare ad una forza dissolvente senza ripensamenti. Poi inizia l'azione di legamento e l'impasto (...) ¹¹²", che indica la direzione per il superamento dell'accezione dell'homo

¹⁰⁹ Ivi, .

¹¹⁰ Ivi, p.96.

¹¹¹ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, Red Edizioni, Como, 1988, p. 149.

¹¹² Ivi, p.90.

faber bergsoniano¹¹³ e la volontà di fare emergere una forza dinamizzante dell'immaginazione che si diparte anche e soprattutto nella lotta, nella resistenza della materia, nella tendenza all'ascesa.

Ciò che emerge con dignità rilevante è la sua capacità fusionale con la terra. Si svela così il potere dinamizzante dell'immagine nei confronti del cogito pétrisseur, che conosce non tramite le forme ma tramite la materia¹¹⁴. Si sviluppa così sempre maggiore compenetrazione tra gli elementi e il cogito del sognatore, un rapporto che si esercita lungo un asse dinamico la cui natura si precisa nel volume del '43 intitolato *L'air et les songes*.

4. Il dinamismo dell'immaginazione aerea: figure dannunziane.

“Ai Piedi ho quattro ali d'alcèdine, / ne ho due per mallèolo, azzurre / e verdi, che per la salsèdine / curvi sanno errori dedurre¹¹⁵”. Due versi dannunziani in calce al capitolo per introdurre lo studio sull'aria, sulle immagini poetiche che rimandano ad essa ed alle rêveries collegate¹¹⁶.

¹¹³ “Ne deriverà anche una modificazione della teoria dell'homo faber che, troppo affrettatamente, postula un accordo tra lavoratore e geometra, fra azione e visione. (...). Anche la mano ha i suoi sogni le sue ipotesi. Aiuta a conoscere la materia nella sua intimità. Aiuta pertanto a sognarla. (...). Questa rêverie che nasce dall'impasto coincide con un volontà di potenza speciale con la gioia maschile di penetrare nella sostanza, di palpare l'interno delle sostanze, di conoscere l'interno dei semi, di vincere la terra intimamente, allo stesso modo in cui l'acqua vince la terra; di ritrovare una forza elementare, di partecipare alla lotta tra gli elementi, di partecipare ad una forza dissolvente senza ripensamenti. Poi inizia l'azione di legamento e l'impasto (...)” Ivi, p.90 “L'impasto procure una mano dinamica quasi in antitesi con la mano geometrica dell'homo faber bergsoniano. (...). Qualsiasi attività di impasto conduce alla concezione di una causa materiale veramente positiva, veramente agente. Si tratta di una proiezione naturale. (≠ HOMO FABER). La teoria dell'homo faber bergsoniano prevede soltanto la proiezione dei pensieri chiari. La teoria ha trascurato la proiezione dei sogni.” Ivi, p.91

¹¹⁴ “Dans le régime de l'esthétique, cette visualisation du travail fini conduit naturellement à la suprématie de l'imagination formelle.. au contraire, la main travailleuse et impérieuse apprend la dynamologie essentielle du réel en travaillant une matière qui, à la fois, résiste et cède come une chair aimante et rebelle. (...). une telle main en travail a besoin du juste mélange de la terre et de l'eau pour bien comprendre ce qu'est une matière capable d'une forme, une substance capable d'une vie.” Ivi, P.21 Ciò svela l'importanza per l'immaginazione creatrice del principio della composizione, quella dell'acqua e della terra.

¹¹⁵ G. D'Annunzio, *Opere*, a cura di Angelo Sodini, stampati da Mondadori a partire dal 1927, pubblicati dall'Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere del poeta. A questa edizione si fa riferimento anche per *Undulna*, libro III, intitolato *Alcione*, delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Qui viene citato da Bachelard a p.9.

¹¹⁶ A proposito di tali figure così commenta Durand: “L'immaginazione opera sullo slancio posturale del corpo. Dopo gli sciamani mistici, è stato Bachelard ad accorgersi che l'ala è già un mezzo simbolico di purificazione razionale. Donde risulta paradossalmente che l'uccello non è quasi mai considerato come un animale, ma come semplice accessorio dell'ala (...). Ecco la ragione per cui l'ubicazione anatomica delle ali non è mai congrua all'ornitologia: l'ala immaginata spunta al tallone presso i mistici tebanici come nel nostro Mercurio occidentale (...).” G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 156.

Ne *L'air et les songes*¹¹⁷, volume dedicato all'immaginazione materiale dell'elemento aereo, si precisa il sempre più definitivo allontanamento dalla psicoanalisi classica che "ha spesso manipolato la conoscenza dei simboli come se i simboli fossero dei concetti. (...). In questo modo, per la psicoanalisi classica, il sogno di volare è diventato uno dei simboli più chiari, uno dei concetti esplicativi più comuni: simboleggia così afferma i desideri libidinosi.¹¹⁸" Tali significati appaiono restringere il campo di valorizzazione che l'immagine poetica suscita, confinandola in una dimensione "sorda, confusa, oscura¹¹⁹". Al contrario: "la psicologia dell'immaginazione non può svilupparsi attraverso *forme statiche*, deve costituirsi su forme in deformazione, insistendo sui principi dinamici della deformazione. La psicologia dell'elemento aereo è la meno atomica tra le quattro psicologie che si occupano dell'immaginazione materiale. È essenzialmente vettoriale. Ciascuna immagine aerea ha necessariamente un *avvenire*, un vettore di volo.¹²⁰"

In tal modo si chiarifica l'essenzialità dinamica dell'immaginazione che si direziona su di un asse verticale. Come caratterizzante della rêverie questo movimento sarà comunque frutto della volontà e delle sue valorizzazioni: volontà e contemplazione non sono due attività separate o in contraddizione, ma momenti che sinteticamente cooperano verso il potenziamento dell'attività creatrice. Nell'immaginazione materiale dell'aria la prospettiva estetica si fonde con quella etica e con quella terapeutica: l'asse dell'immaginazione si precisa come un asse verticale¹²¹ che anima lo psichismo umano come slancio verso l'alto o

¹¹⁷ Si ricorda che il volume è tradotto, in maniera non corretta come nel caso dell'opera del '42, in italiano con il titolo *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, Red Edizioni, 1988, Como.

¹¹⁸ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, cit., p.9.

¹¹⁹ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, p.10.

¹²⁰ Ivi, p.11.

¹²¹ "Per potere ottenere tutte le conoscenze che ci si aspetta da lui, lo sciamano deve ascendere al più alto dei cieli e ricevere le informazioni dal suo dio, ovvero discendere negli inferi. (...). Perché la sua anima possa salire in cielo, lo sciamano deve essere in stato di estasi ; per indurre questo stato gli occorre il tamburo." De Santillana G. – Von Dechend H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano, 1983, p.153

Le culture arcaiche indagate dallo studioso presentano inoltre questa via d'accesso privilegiata al regno dei cieli e a quella degli inferi un asse su cui si reggerebbe la terra, un immenso asse perno del mulino, immagine del mondo. "Questa concezione del mondo, con i suoi tre regni, con sette o nove cieli sovrapposti (ovvero la cultura iraniana arcaica) e "inferi" corrispondenti, con il "pilastro del mondo" passante per il centro dell'intero sistema e coronato dal "Chiodo del Nord" o dal "Chiodo del Mondo" (la Polare) risale a molto prima della civiltà indiana o iranica, e cioè al Vicino Oriente più antico, donde India e Iran trassero la loro idea di cosmo. Lo sciamano che sale su per le "scale" o tacche del suo palo o del suo albero, fingendo che la sua anima ascenda nel contempo al più alto dei cieli, compie esattamente lo stesso atto del sacerdote mesopotamico che saliva in cima alla sua piramide a sette piani, lo *ziggurratu*, rappresentante le sfere planetarie." Ivi, pp.153-4. Questo segue una concezione del mondo in cui compaiono: i tre regni; sette o nove cieli sovrapposti e gli inferi corrispondenti con il "pilastro del mondo" passante per il centro dell'intero sistema e coronato dal "Chiodo del Nord" o "Chiodo del Mondo" (la polare). Lo sciamano simbolicamente ascende su un albero.

L'albero è di per sé un'immagine di enorme importanza proprio in quanto si identifica con l'albero del mulino che, in differenti culture, è immagine metaforica dell'universo stesso: l'albero del mulino è anche l'asse del mondo. "Gli astronomi islamici riprendono la stessa immagine: essi chiamano la stella Kochab "piolo del mulino", e chiamano "foro del piolo del mulino", le stelle

verso il basso, come esigenza di concentrazione e volontà di potenza o di dissoluzione e caduta. “L’altezza è però la vera direzione positiva dell’immaginazione dinamica: “L’immaginazione dinamica (..) quando può (...) immagina in alto. L’immaginazione dinamica propone solo immagini di impulso (...). Per immaginare davvero, le occorre sempre agire, sempre attaccare. (...). L’immaginazione dinamica è precisamente un sogno della volontà; è la volontà che sogna. (...). Nessuna metafora dinamica si forma verso il basso, nessun fiore immaginario può fiorire in basso. Non si tratta di un facile ottimismo. (..). la salita è il senso reale della produzione delle immagini, è l’atto positivo dell’immaginazione dinamica.¹²²”

Quasi come una sfida oltre i confini della vita, l’esperienza artistica dannunziana, sovente ripresa nelle opere degli anni ’40, si configura come la chimera di un orizzonte assoluto di superamento della realtà quotidiana e monotona, dall’Immaginifico sempre guardata con orrore e disprezzo. Così il cielo, il vento, le nuvole animano le sue parole in un dolce chiarore notturno: “La nuvola richiama tutti i fiocchi leggeri, tutte le piume bianche, tutte le ali candide. (...) D’Annunzio ha approfondito questa immagine: “L’ultime nubi, trame leggere che passa la luna / esile trascorrendo come una spola d’oro. / Compie l’aerea spola un’opera silente. Nel folto / celasi; risfavilla di tra le fila rare. / Muta la segue in alto la donna pensosa, con occhi / puri che guardano oltre: - oltre la vita, invano!¹²³”

L’immagine degli uccelli, spesso rondini, che intessono di invisibili fili il cielo azzurro, si presenta come una sintesi del movimento alato e del fiocco di nuvole.¹²⁴ Il movimento della luna tra le nubi, lo sguardo della donna pensosa, il volo degli uccelli: tutto indica un anelito di libertà, oltre i confini della vita, nella purezza della parola poetica¹²⁵.

Così l’immaginazione rende in maniera esplicita l’aspirazione all’altezza, alla purezza, all’elevazione che si riflette nel mito di Icaro, nelle immagini dannunziane del volo citate nell’opera. Si tralasciano qui suggestivi riferimenti al protagonista de *Forse che sì forse che no*, Paolo Tarsis, pilota e esperto aviatore che trasferisce nell’opera tutta l’ebbrezza del volo

dell’Orsa Minore che circondano il Polo Nord (...). La sfera celeste veniva immaginata come una macina ruotante e il Polo Nord come la boccola entro cui ruota il “ferro del mulino”. Ivi, p.170.

¹²² G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare, l’ascesa e la caduta*, cit. p.94 “La caduta è una specie di malattia per l’immaginazione della salita, come nostalgia implacabile per l’altezza.” Ivi, p.95.

¹²³ G. D’Annunzio, *Sui colli dell’alba*, in *Elegie romane*, Libro I, Mondadori, Milano, 2005, p. 177.

¹²⁴ G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare, l’ascesa e la caduta*, cit. p. 203.

¹²⁵ Così chiosa sul tema Raimondi: “Ebbene vi è un tema, presente in tutta l’opera dannunziana come una specie di *refrain* prediletto (...) si tratta del motivo delle rondini ” E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna, 1980, p. 97 Così il tema costella tutta l’opera dannunziana fino alla fine: “Eran mille, eran dumila, eran tremila, erano una miriade i sodali: *fraterno mode sodales*, o mio peligno Ovisio del mio medesimo sangue ansioso di metamorfosi! m’ero rimesso a giacere sui tegoli, questa volta supino; e miravo sopra di me tutto il mattino vibrante di ali e di gridi, di bontà e di coraggio, d’amore e di collera. A quando a quando il numero prendeva la forma di un albero, assottigliandosi fin su la rocca e dilatandosi più in alto a chioma. E pensavo essere la radice umana dell’innumerabile albero alato; pensavo che sorgesse tal figura dalla meraviglia del mio meravigliato cuore; pensavo che al battito celere de miei polsi e delle mie tempie corrispondesse la trepidazione incessante del volo unanime.” G. D’Annunzio, *IL compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di Ricerca*, vol.II, cit., p. 497

dell'esperienza biografica dannunziana. Nonostante questa lacuna, il testo bachelardiano trova in D'Annunzio spunti felici nelle immagini del volo degli uccelli figure di speranza, di ascesi, che, nel loro volo disegnano nuovi possibili confini etici ed estetici dell'immaginario¹²⁶.

"Mi sovveniva di Francesco alla Porziuncola e dell'ultimo cantico cantato nell'ombra (...). Tutto il cielo, quanto il Serafico si tacque alla soglia d'eternità, tutto il cielo della sera fu pieno d'un coro miracoloso di allodole. Ed ecco, dall'immensa Landa, una melodia sorse e si sparse, una melodia che forse già riempiva tutta l'ombra degli alberi piagati ma che non fu da me udita se no in qual punto. A duna in duna, di selva in selva, di macchia in macchia, la Landa si fece tutta melodiosa, fino all'Oceano. Era un cantico d'ali, un inno di piume e di penne, quale non s'ebbe più vasto il Serafico,...). Era la sinfonia vegetale di tutta la primavera alata, per Giovanni di San Mauro, per l'interprete di ogni aerea voce. Saliva, saliva senza pause. E a poco a poco, di sotto al salmo silvano, si muoveva una musica fatta di gridi e di strepiti conversi in note armoniose da non so qual virtù della lontananza e della poesia. (...). E i galli chiamavano e rispondevano, dai chiusi di giunco marino di bianco spino, come se il vespro si mutasse in alba, la quiete in risveglio.¹²⁷" La morte viene qui celebrata e sublimata dal canto della natura che partecipa al lutto per chi, come Pascoli, l'ha sempre celebrata. Così lo scenario di morte si sublima nelle note dei canti e della musica in cui si riflette l' "attività pancalista della volontà. Essa esprime, anche nella contemplazione della morte, la voglia di bello. Ogni contemplazione profonda è necessariamente, naturalmente un inno. La funzione di questo inno è superare il reale, di proiettare un mondo sonoro al di là del mondo muto. (...). La poesia, in realtà, non è che la traduzione di una bellezza immobile e muta, è un'azione vera e propria.¹²⁸" Così ad un polo positivo, sano, quello rivolto verso l'alto, ne corrisponde uno negativo, malato, quello che precipita verso il basso: entrambi indicano però un'attività dell'immaginazione instancabile che, vivendo negli elementi e producendo immagini letterarie dà vita ad una produzione che segue il movimento della ritmanalisi e che alterna momenti di crescita e salita a momenti di riduzione e caduta.

"Da tutti i rumori discordanti di una campagna in fermento attraverso la *conversione* attuata dall'allodola nella quiete di una sera deriva un'unità sonora, un universo musicale, un inno che sale. Un'immaginazione aerea sentirà senza esitazione che l'armonia dipende

¹²⁶ "Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che si dislaccia i sandali. Mi ricordo...Ad Atene...in un marmo dolce come un avorio, una figura delicata e impetuosa che dava il desiderio del volo, d'una corsa aerea senza termine... (...) Alessandro diceva che l'impazienza era diffusa in tutte le pieghe della tunica e che nessun'altra immagine rappresentava più vivacemente il dono della celerità divina...(.) Bianca Maria (*turbata dalla maniera singolare della cieca che continua a toccarla*): "Io sono senz'ali. Voi me le cercate inutilmente." Anna: "(...) Le ali impalpabili sono quelle che volano più lontano." " G. D'Annunzio, *La città morta* (*Tragedia*, 1898), in *Tragedie, sogni e misteri*, Mondadori, Milano, 1964, p. 111

¹²⁷ G. D'Annunzio, *La contemplazione della morte*, Treves, Milano, 1920, p. 130.

¹²⁸ Ivi, p.41.

da questo *salire*, e che essa vivrà senza difficoltà l'unità al tempo stesso estetica e morale, la continuità dell'emozione estetica e dell'emozione morale della pagina seguente: "Il salmo non aveva fine. Tutto pareva salire, ancora salire, sempre salire, nel rapimento di quel canto. Il ritmo della Resurrezione sollevava la terra. Io non lo sentivo più i miei ginocchi, né occupavo il mio luogo angusto con la mia persona; ma ero una forza ascendente e molteplice, una sostanza rinnovellata per alimentare la divinità futura.¹²⁹" La stessa ebbrezza si ritrova in quest'altro brano: "Tutte le campagne sono coperte di piccoli fiori selvaggi che muoiono; e il canto delle allodole riempie tutto il cielo. Ah che meraviglia! Non avevo mai udito un canto così impetuoso. Migliaia di allodole, una moltitudine senza numero...balzavano da ogni parte si scagliavano verso il cielo con la veemenza delle fionde, parevano folli, si perdevano nella luce senza più riapparire, quasi le consumasse il canto o le divorasse il sole...una è caduta all'improvviso ai piedi del mio cavallo, pesante come una pietra, ed è rimasta là, morta, fulminata dalla sua ebbrezza per aver cantato con troppa gioia.¹³⁰"

Così commenta E. Raimondi: "In un certo senso il tema della rondine coincide con il simbolo di una durata ritmica, di un movimento che deve scendere nel profondo della pagina per articolare e alleggerirne le cesure, per saldare le cose al flusso delle sensazioni secondo un principio melodico che non si blocchi di nuovo in un meccanismo: e forse proprio per questo motivo (...) si definisce sempre più musicalmente a mano a mano che la ricerca dannunziana si purifica e consuma i propri errori o le proprie tentazioni nella spirale di un letteratura che si interroga ma insieme si traveste e si mistifica.¹³¹"

Come se l'immagine della rondine e del suo volo potesse consentire al poeta di "superare il pericolo dell'iterazione discontinua di acquisire una durata che comporti uno sviluppo sia pur fragile, di attingere un'energia di movimento sintattico che non dipenda soltanto dall'irradiazione di un lessico privilegiato con le sue unità più che mai distinte e immobili dentro la frase¹³²." Le immagini poetiche offrono un momento originario di fondazione del mondo delle forme, del regno dell'immaginario. Come commenta Bachelard a proposito dei racconti di E. A. Poe la dimensione del sogno è un momento primitivo e fondativo. "Il sogno non è un prodotto della vita da svegli, è uno stato soggettivo fondamentale. Un metafisico potrebbe riscontrarvi una sorta di rivoluzione copernicana dell'immaginazione. Le immagini infatti non vengono spiegate attraverso i loro tratti oggettivi, ma attraverso il loro senso soggettivo. Questa rivoluzione pone: il sogno prima della realtà, -l'incubo prima del dramma; il terrore prima del mostro; -la nausea prima della caduta; in breve l'immaginazione, nel soggetto, è abbastanza viva da imporre le proprie visioni, i propri terrori, la sua sciagura. (...). Si scarica direttamente nei poemi. Il concetto di simbolo è

¹²⁹Ivi, p.131.

¹³⁰G. D'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 116.

¹³¹E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p.101.

¹³²Ivi, p.97.

troppo intellettuale, il concetto di esperienza poetica troppo “sperimentale”. Pensiero ed esperienza ramminghi non bastano per arrivare alla primitività dell’immaginario.(...). L’immagine dinamica è una realtà primaria.”¹³³.

In tal senso l’immaginazione dinamica si presenta come stato fondamentale in cui si esprime liberamente la soggettività indifferente alle caratterizzazioni oggettive degli oggetti: l’immaginazione materiale e le immagini che essa produce riconfigurano il rapporto dell’uomo con il mondo, lo rendono partecipe di un cosmo vicino al microcosmo umano. Gli elementi “sono ciascuno la radice di un’immaginazione che si può ben definire come immaginazione materiale poiché oltrepassa in un certo qual modo la contemplazione delle forme e dei colori, per segnare dei tesori e delle forze nel cuore stesso delle cose, nel cuore stesso del mondo.”¹³⁴ La dimensione estetica nella sua dimensione fondativa diviene centrale per ridefinire legami e relazioni, per proporre nuovi scenari di senso che restituiscono all’uomo l’entusiasmo e lo stupore conoscitivo: “l’elemento aereo è indispensabile per comprendere la partecipazione entusiasta del poeta alla vita del cosmo. (...). Mescolate le immagini materiali dell’aria, si dovrebbero classificare tutte le immagini degli odori, tutte le metafore del soffio fresco, del soffio balsamico.”¹³⁵ Gli odori diventano veicoli di immagini, come le parole del linguaggio poetico riescono a riattivare significati perduti: “Gli elementi sono infatti non soltanto dei principi materiali, ma anche dei principi dinamici, appaiono come gli agenti del dramma cosmico, dramma cosmico, dramma che le immagini poetiche rivivono infallibilmente.”¹³⁶ La metafora del dramma rimanda ad una dimensione poetica che si viene delineando all’interno del dinamismo immaginativo che appare animato da un movimento incessante e discontinuo che si riflette nelle immagini cosmiche: “Si potrebbe d’altro canto enunciare, come un vero e proprio postulato dell’immaginazione materiale e dinamica, la seguente proposizione: *ciò che appare diffuso non viene mai visto nell’immobilità*. Afferma G. D’Annunzio: “La via lattea sembra che palpiti al vento come un lungo velo.” (G. D’Annunzio, *La città morta*, cit. , atto III, scena II, p. 140) Qualsiasi ammasso grosso e informe sembra un formicolio. V. Hugo chiama la via lattea “il formichiere dei cieli”.”¹³⁷

¹³³ G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare, l’ascesa e la caduta*, p.103

¹³⁴ Gaston Bachelard, *Causeries (1952-54)*, Il Melangolo, Genova, 2005 p. 41.

¹³⁵ Ivi, p.53

¹³⁶ Ivi, p.55

¹³⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare, l’ascesa e la caduta*, p.214. Seguendo lo stesso postulato, il luccicore, per l’essere sognante, è il più grande della luce, perché spetta all’essenza immaginaria della luce di distendersi e di diffondersi lontano di confini , laddove un primo colpo d’occhio la dovesse limitare. Nella contemplazione della via lattea, perciò l’immaginazione può ritrovare l’esperienza di una dolce forza cosmica. Gustave Khan, in *Le cirque solaire* (il circo solare) propone un esempio di questa visione dolcemente amplificante: “La dolcezza della via lattea veniva meno su uno spazio più ampio con più mondi in lontananza, pieno di argento vibrante, d’ignoto, di promesse vaghe e dolci.” In queste visioni assolutamente immaginarie, il sognatore si lascia cullare. Sembra ritrovare la fiducia di un’infanzia remota. La notte è un seno turgido. (...). In *Lettres à un ami* (Lettere a un amico) appunto scritte a G. Khan, leggiamo: “tengo a precisare...che prima di diventare dilettevole e gruppo , ho soggiornato nel cosmico”. “Ibidem.

Tale dinamismo anima l'elemento aereo e si concretizza in immagini di volta in volta diverse che Bachelard intreccia tra loro per mostrare l'originarietà ed il valore fondativo dell'esperienza immaginativa: "Il cielo uniforme, azzurro o dorato, viene talvolta sognato con una tale omogeneità che sembra dissolvere tutti i colori nell'uniformità del suo stesso colore. L'azzurro è allora così potente da assimilare anche il rosso. Ne *La Leda senza cigno*, D'Annunzio scrive: "L'oro solare e il polline arboreo mescolavano al palpito del vento una medesima polvere. I pini avevano alla punta di ciascun ago una gocciola d'azzurro" (G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno*, Mondadori, Verona, p.101). Come esprimere meglio che l'albero fremendo distilla cielo azzurro? Far provare a un sol segno, con una "gocciola d'azzurro", la partecipazione a un'impressione cosmica, ecco la funzione del poeta.¹³⁸ Il formicolio rimanda qui ad un processo immaginativo complesso che trasforma la realtà e le sue dimensioni miniaturizzando o ingigantendo le cose. Così nell'immaginazione aerea tale *palpito al vento*, indica in fieri un processo di trasformazione che la parola poetica opera riscrivendo la via lattea come un velo, e gli alberi tesi verso il cielo come matite rivolte a colorare l'orizzonte. Nella sua assolutezza il fremito ricorda all'uomo il suo rapporto fondativo con la realtà materiale degli elementi, essi indicano nuovi orizzonti progettuali o dispersi: "E il vento era come il rammarico di ciò che non è più, era come l'ansia delle geniture non formate ancora, carico di ricordi, gonfio di presagi, fatto d'anime lacere e d'ali vane."¹³⁹ Il dato contingenziale o referenziale della narrazione risulta in questo caso accidentale: la centralità si definisce nell'approdo alla visione immaginativa.

"Si tratta in effetti di questa pagina di un'estasi crescente in cui l'anima avanza con una specie di impazienza divina. Il punto di partenza ne è la bellezza di una donna, ma presentata come un pezzo di natura, e da questa fonte le bellezze della natura affluiscono, la loro corrente si precipita "come all'inizio di una cataratta"; il parco diviene un nido caloroso in cui esse si rispondono e si sposano: come meravigliarsi che il blu del cielo nasca dall'albero. Sogno di unità cosmica in cui la vista accede alla visione."¹⁴⁰

Funzione primigenia dell'animo umano che si riflette nella coscienza del sognatore: "Il poeta percepisce dunque la purezza come *dato immediato della coscienza poetica* (...). Il cielo scolorito, eppure azzurro, specchio senza foglia della trasparenza infinita, diventa così l'oggetto sufficiente del *soggetto sognante* (....). La reverie è quindi prima della rappresentazione: "il mondo immaginato trova correttamente posto prima del mondo rappresentato, l'universo prima dell'oggetto - la conoscenza poetica del mondo precede, come si conviene, la conoscenza razionale degli oggetti. Il mondo è bello prima di essere vero. Il mondo viene ammirato prima di essere verificato. Ogni atto primitivo è onirismo

¹³⁸ Ivi, 183

¹³⁹ G. D'Annunzio, *La contemplazione della morte*, cit., pp.111-112

¹⁴⁰ H. Tuzet, *Incontro di Bachelard e D'Annunzio*, cit., p. 221.

puro¹⁴¹”. Talvolta tale purezza originaria non si definisce come una dimensione acquisita bensì come un campo aperto e problematico in cui l’elemento psichico è sottoposto a tensioni e contraddizioni di natura psicologica o morale. La prospettiva estetica si pone in questo caso come una risorsa che, sul piano dell’immaginazione, cerca di liberare le voci poetiche della coscienza restituendo uno stato armonico.

5 L’aria e i sogni e l’asse verticale dell’immaginazione dinamica

« La filosofia tradizionale si occupa solitamente dell’uomo-che-pensa, come se l’uomo esaurisse tutto il proprio senso, tutto il proprio essere, nel pensiero. (...). Ma, tutta intenta a concentrarsi su questo acme d’essere che è il pensiero, la filosofia dimentica spesso il fatto che, prima del pensiero, c’è il sogno, che prima delle idee chiare e distinte vi sono le immagini che incantano e svaniscono.¹⁴²” Questo concetto Bachelard sottolinea durante una *Causerie* radiofonica del 19 Gennaio 1954 mettendo in evidenza l’importanza dell’attività onirica ed immaginativa. Tali dimensioni si compenetrano strettamente negli studi che Bachelard fa a proposito del *rêve éveillé dirigé* di R. Desoille¹⁴³ in cui confluiscano

¹⁴¹G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare, l’ascesa e la caduta*, cit., pp. 176-78

¹⁴²Gaston Bachelard, *Causeries* (1952-54), cit., p. 91

¹⁴³ Secondo un’indicazione dello stesso Bachelard i lavori di Desoille si trovano pubblicati tutti in una raccolta: *Exploration de l’affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*, d’Atry, Paris, 1938 e Id. *Le rêve éveillé en psychothérapie. Essai sur la fonction de régulation de l’inconscient collectif*, PUF, Paris, 1945. In italiano, vedi R. Desoille, *Teoria e pratica del sogno da svegli guidato*, Astrolabio, Roma.

La pratica del sogno guidato da svegli vuole agire sui riflessi condizionati, rieducando il comportamento del soggetto tramite l’allenamento della sua immaginazione. Si fa l’esempio del rumore associato alla visione del coniglietto bianco che suscita la paura da parte del bambino. In tal senso qui lo stimolo causa un condizionamento secondo la teoria di Pavlov, in modo da cambiare gli automatismi. “Gli automatismi cui si è accennato più sopra sono in generale acquisizioni preziose, poiché permettono uno sforzo minimo. Ma quando si instaurano in modo inadatto alla realtà, comportano un dispendio esagerato di energie nervose e il turbamento dell’equilibrio dei processi nervosi che costituiscono i comportamenti morbosi caratteristici della nevrosi, pur tenendo conto degli elementi ereditari che possono favorirne la comparsa.” Ivi, p.11.

Ma l’uomo, diversamente dall’animale, può agire al di là del piano della sensazione e operare su questi meccanismi tramite il linguaggio che si configura anche secondo Pavlov come un “eccitante condizionato incomparabile” (p.12) che, in questa pratica è funzionale a “creare legami corretti” (p.13) ovvero eliminare i vecchi riflessi male adattati e “stabilire un nuovo riflesso che sostituirà quello vecchio”. (p.13) in modo da creare un “nuovo stereotipo dinamico, per usare l’espressione di Pavlov”.(p.14) Particolarmente questa tecnica ha un suo utilizzo sui nevrotici, in cui due sono gli aspetti della nevrosi, uno è un ritardo emotivo ed un altro è il carattere di non riuscire a sostituire degli stereotipi di età adulta a quelli maturati in età infantile.

La cosa fondamentale di questo percorso di terapia è relativa all’assenza di uno stato di incoscienza. Tutto avviene da svegli. “Se la psicoanalisi, seguendo Freud, Adler o Jung, e così pure l’ipnosi tengono conto di tale esigenza in modo puramente empirico, soltanto Pavlov ce ne spiega la necessità: “L’abbassamento del tono corticale libera quell’attività della zona subcorticale che noi chiamiamo emozioni e sentimenti, i quali, nello stato normale di veglia sono più o meno frenati dalla corteccia. ””p.17. Questo motiva il fatto che anche nella fantasticherie da svegli bisogna cercare di isolare il soggetto dallo stress circostante. In tal modo si realizzano le due condizioni per il sogno da svegli guidato: 1. che il soggetto faccia astrazione da ogni spirito critico durante lo

la teoria delle immagini e la funzione curativa di esse. Nel recupero della funzione dinamica dell'immaginazione si delinea il carattere teorico rilevante che conferisce alla filosofia dell'immaginazione anche una valenza terapeutica.

“Un'immaginazione dinamica deve poter vivere il duplice destino umano della profondità e dell'altezza, della dialettica tra sontuoso e splendente *uno actu*, nell'atto medesimo vissuto nella sua unità. (...). L'immaginazione dinamica unisce i poli. Ci consente di capire che dentro di noi qualcosa si eleva quando un'azione viene approfondita; e viceversa, che qualcosa viene approfondito quanto qualcosa si innalza. Siamo come un ponte tra la natura e gli dei (...) siamo i ponti più solidi tra la terra e l'aria: siamo una materia duplice in un atto solo. (...) Si entra perciò in una *filosofia dell'immaginazione* secondo la quale l'immaginazione è l'essere stesso, l'essere che produce le sue stesse immagini i suoi stessi pensieri. L'immaginazione dinamica allora supera l'immaginazione materiale.¹⁴⁴”

In tale senso si precisa l'importanza degli studi condotti sul valore terapeutico dell'immagine nel sogno da svegli, secondo una pratica psicagogica che ha tra i suoi animatori principali C. Baudouin. La metodologia terapeutica sembra essere molto semplice: guidare il malato, attraverso la ricostruzione mentale di una serie di immagini, a purificare la propria immaginazione riacquistando così la capacità di volere, che Bachelard lega strettamente a quella immaginativa. Tale processo infatti segue un andamento ritmoanalitico alternando fasi di maggiore tensione e fasi di rilassamento, sempre all'interno di una lucida ricognizione della propria identità immaginativa.

“Di fatto il *dormeur éveillé* è un tecnico del risveglio, del risveglio massimo, del risveglio totale. (...). Che gioia d'essere proviamo, quando intuiamo una nuova idea! Ci sembra allora, per quanto modesti filosofi siamo, di esserci risvegliati da un sonno dogmatico. Se ci esaminiamo un po' più da vicino, sentiamo che un'idea nuova, per quanto appena intuita, trasforma il nostro spirito. È forse proprio questa trasformazione spirituale il senso più forte del *dormeur éveillé*. (...). Il *dormeur éveillé* ci invita ad abbandonare per un attimo il torpore, per far esperienza del riposo attivo, un riposo che è coscienza di rigore spirituale, un rigore che viene a svegliarci, un rigore nuovo, poiché nulla nasce dal torpore.¹⁴⁵” Così questa tecnica offre la possibilità di riappropriarsi della propria lucidità interiore riconquistando un'autonoma volontà immaginativa da cui consegue la possibilità di riconfigurare se stessi e il proprio mondo. “Il *dormeur éveillé* si sente alla ricerca di valori di lucidità: egli vive un'esperienza completa della lucidità; egli fa decantare innanzitutto in se stesso la materia notturna, subisce una sorta di psicanalisi materiale, per conoscere al risveglio (...) la chiarezza e la lucidità. Egli dorme per vederci chiaro, per rivelarci delle

svolgimento del sogno da sveglio, 2. conservare il ricordo preciso di tutto ciò che è avvenuto nel corso della seduta.

¹⁴⁴ Ivi, p.110-111.

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *Cause series* (1952-54), cit., p. 110

chiare idee, delle immagini luminose, un verso folgorante. (...). Il *dormeur éveillé* non ci comunica altro che il proprio risveglio (...). Egli sogna nel segno di un'aurora di umanità.¹⁴⁶

Tramite le immagini quindi è possibile guarire le altre immagini, e consentire al soggetto di sublimare e guarire rispetto a suoi propri malesseri e raggiungere una armonia dell'immaginazione. "Per arrivare a questa unità immaginativa, per fare proprio lo schema dinamico che sovrintende alla felicità, occorre ritornare a uno dei grandi principi dell'immaginazione materiale. Si tratta di una condizione necessaria ma non sufficiente della felicità. Non è possibile essere felici con una immaginazione scissa."¹⁴⁷ Ecco perché in alcuni casi si rende necessaria una vera e propria terapia che, scendendo nel profondo, riscopra la possibilità di un movimento verticale dell'essere che possa riconfigurare una traiettoria d'altezza alla volontà che, lontano dall' "anarchia della fantasticheria spontanea"¹⁴⁸, che possa aprire la strada alla "rieducazione della volontà"¹⁴⁹.

La prima operazione è quella di spazzare via le preoccupazioni che ci ossessionano: "A chi soffre di una preoccupazione precisa, Desoille consiglia di metterla assieme a tutte le altre nella bisaccia dello straccivendolo, nella tasca che pende dietro alla schiena, in armonia con il gesto così espressivo e efficace, di una mano che si butta alle spalle quello di cui decide di dimenticarsi."¹⁵⁰

Questo processo di sublimazione conscia conduce al raggiungimento di uno stato di felicità che si può esternare nella visione di una forte luce, una serenità motivata dal raggiungimento di una profonda unità immaginativa. A tale scopo conduce anche la *rêverie* che si esercita sull'immagine poetica¹⁵¹, che assume il ruolo di un Super-io positivo proprio come il medico che conduce il sognatore malato nel suo processo immaginativo verso la guarigione. In tale percorso la riconquista del proprio immaginario si definisce, allo stesso tempo, come riconfigurazione del proprio linguaggio: nella seduta si dà spazio a quel "linguaggio intimo"¹⁵² in cui si realizza un movimento che "è il segno stesso della vita e della libertà. Il paziente ha difficoltà a vivere nella stessa misura in cui l'idea di un

¹⁴⁶ Ivi, p.111

¹⁴⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, cit., p.118.

¹⁴⁸ R. Desoille, *Teoria a pratica del sogno da svegli guidato*, Astrolabio, Roma, 1974, p.23

¹⁴⁹ Ivi, p.23

¹⁵⁰ Ivi, p.119.

¹⁵¹ "La lettura della poesia dovrebbe essere un'attività telepoetica. Hugo von Hoffmannsthal ha sottolineato negli Scritti in Prosa, la "produttività positiva" che deve unire il lettore all'opera letteraria: "Quando, un giorno diverso dagli altri, sotto un vento e un sole che non somigliano al vento e al sole usuali, misteriosamente si risveglia la produttività positiva, il personaggio obbliga l'attore a interpretarlo; quest'ultimo non fa nessun atto di volontà, obbedisce a un comandamento: Oggi mi leggerai ed io vivrò di te". Questo comandamento è già percettibile in un'immaginazione produttiva. (...). Lo scrittore che possiede il genio dell'immaginazione diventa un super-io positivo per il lettore. Il super-io dell'immaginazione estetica, quando si vive la poesia, diventa una forza di orientamento di cui l'educazione utilitarista e razionale non ci priva più di tanto." G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, cit., p.131

¹⁵² R. Desoille, *Teoria a pratica del sogno da svegli guidato*, cit., p.20.

movimento si rivela difficile da accettare nel sogno. Ma la direzione del movimento stesso non è indifferente. Seguendo la verticale, sia in ascensione che in discesa, l'idea del movimento provoca i risultati più completi e più inattesi.¹⁵³

La verità poetica fa risplendere un senso profondo dell'animo umano, muovendosi su un asse verticale e dinamico essa non scende a patti con la realtà, la riconosce per trasformarla conservando di essa solo ciò che conduce ad una dimensione più alta. Così in Nietzsche si decanta il valore dell'oblio¹⁵⁴ e il filosofo stesso diviene figura dell'aria delle altezze, un mondo freddo e volontaristico in cui, grazie al valore della dimenticanza, si crea lo spazio e l'anelito delle cime. Il valore dell'oblio si precisa in diversi momenti dell'opera nietzscheana come fonte di liberazione per "il nostro alter ego pesante, quello che dentro di noi è terra, che dentro di noi è un passato intimo nascosto. Solo allora il nostro alter ego aereo risplenderà. (...). Quale che sia la scelta del lettore, dovrà riconoscere che l'estetizzazione della morale non è un aspetto secondario (...). La nostra tesi dà di questa estetizzazione una necessità profonda, una necessità immediata. In questo caso l'immaginazione promuove l'essere. L'immaginazione più efficace, quella morale, non si separa dalla novazione delle immagini fondamentali. Nel sottolineare lui stesso la parola tu, ci sembra che Nietzsche abbia voluto ideare l'assoluto della metafora."¹⁵⁵

Questa dimensione propriamente estetica e poetica sembra essere fondativa anche della morale nietzscheana, quella trasmutazione dei valori che investe tutto l'essere. La complessità della personalità verticale apre infatti allo svelamento ed all'abitazione delle altezze, a fare l'esperienza dell'aria, "grazie al suo carattere immediato comprenderemo che la trasmutazione dell'essere non è una debole e dolce emanazione ma è l'opera della pura volontà, cioè della volontà istantanea."¹⁵⁶

¹⁵³ R.G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, cit., p. 21.

¹⁵⁴ Bisogna quindi apprezzare "la forza agente in senso contrario, quella del dimenticare. Dimenticare non è una semplice *vis inertiae*, come ritengono i superficiali, ma piuttosto una facoltà attiva, positiva nel senso più rigoroso. (...) Chiudere di tanto in tanto porte e finestre della coscienza; restare indisturbati dal rumore e dalla lotta con cui il mondo sottostante degli organi posti al nostro servizio svolge la sua collaborazione od opposizione; un po' di silenzio, un po' di *tabula rasa* della coscienza, affinché vi sia posto per il nuovo, (...) è questo il vantaggio – come si è detto – della dimenticanza attiva, una guardiana per così dire, una sorvegliante dell'ordine spirituale; per cui occorrerà subito considerare in che senso nessuna felicità, nessuna serenità, nessuna speranza, nessuna fierezza, nessun *presente* potremmo mai esistere senza capacità di dimenticare." F. Nietzsche, *Seconda dissertazione*, in *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 1968, p. 45.

¹⁵⁵ Ivi, p.151. Si ricordino le parole dello Zarathustra: «Il tu è più antico dell'io; il tu è santificato, ma non ancora l'io; così l'uomo accorre ad affollarsi attorno al prossimo.» F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, vol.I, Adelphi, Milano, 1976, p.70.

¹⁵⁶ Ivi, p.175. "La personalità verticale, per Bachelard, si colloca nell'intreccio tra la responsabilità e libertà e implica un profondo e intrinseco legame tra soggetto, immagine e sogno che definisce l'uomo nella sua completezza: immaginarsi un mondo vuol dire ritenersi responsabile di questo mondo. Il soggetto etico è dunque un effetto dell'uomo impegnato ad affondare o meglio, dicevamo, a s-fondare natura e ragione per accedere alla sur-natura che spalancano l'uomo alla profondità del proprio destino." F. Bonicalzi, *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, cit., p.175.

“Il poeta spiega in parte il pensatore e che Nietzsche stesso sia il modello del poeta verticale, del poeta delle cime, del poeta ascensionale.¹⁵⁷ Poetica che si confronta con la terra e con la sua pesantezza, ma anche con il vento delle cime. L’aria apre ad una “promessa di potenza¹⁵⁸” perché libera una volontà informe dall’azione. Secondo la lettura Bachelardiana della poetica nietzschiana l’elemento che più chiaramente la caratterizza è quello aereo: “Nietzsche non è un poeta della terra. L’humus, l’argilla, i campi aperti e vangati non suscitano in lui alcuna immagine. Il metallo, il minerale, le gemme, che il terrestre ama per la loro intrinseca ricchezza non consentono a Nietzsche le rêveries dell’intimità.(...) D’altro canto Nietzsche non è un poeta della materia. è il poeta dell’azione e da parte nostra intendiamo considerarlo più come una rappresentazione dell’immaginazione dinamica che dell’immaginazione materiale. (...). Per Nietzsche nessuna iniziazione. Egli è sempre, in modo primitivo l’iniziatore, l’iniziatore assoluto, colui che nessuno ha mai iniziato. (...). Nietzsche non è un poeta dell’acqua.¹⁵⁹” Nella sua lettura nietzscheana appare chiaro che l’aspirazione all’ascesa aerea è quello che indica una più netta manifestazione di una poetica rivolta all’azione, lontana da ogni contemplazione muta. Non stupisce che nelle immagini nietzschiane una delle più significativamente riprese da Bachelard sia quella dell’albero: “La patria in cui l’essere sente di appartenere a sé stesso è l’aria del cielo. Nietzsche vi fa sempre ritorno. (...). Ecco per esempio, l’abete sull’orlo dell’abisso. Schopenhauer l’ha contemplato. Ne ha fatto un testimone della volontà di vivere, descrivendo la dura simbiosi tra il vegetale e la roccia, lo sforzo dell’albero che si difende dalla forza della pesantezza. In Nietzsche l’albero è meno curvo, è un essere verticale che si burla della caduta¹⁶⁰.”

La stessa verticalità offre nell’albero un valore singolare e di grande interesse: “Questo albero si leva solitario, qui sulla montagna; è cresciuto molto al di sopra dell’uomo e della bestia. E se anche volesse parlare, non avrebbe nessuno che lo capirebbe; così in alto è cresciuto. E ora aspetta e aspetta- che cosa aspetta dunque? Esso abita troppo vicino alla sede delle nubi: forse aspetta il primo fulmine?¹⁶¹” Così Zarathustra esalta il freddo, la solitudine e il rigore nella metafora dell’albero dell’uomo che guarda oltre se stesso. “E’ diritto, eretto, in piedi, è verticale. (...) è forza, una forza autonoma. La forza la ricava dalla sua stessa proiezione. L’abete nietzscheano, sull’orlo dell’abisso, è un vettore cosmico dell’immaginazione aerea. Più precisamente. Più precisamente, può servire a distinguere due aspetti dell’immaginazione aerea¹⁶², per vedere meglio come la volontà sia solidale

¹⁵⁷ G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare, l’ascesa e la caduta*, cit., p.133

¹⁵⁸ Ivi, p.144

¹⁵⁹ Ivi, p.134-135.

¹⁶⁰ Ivi, p.154. “Ma tu Zarathustra, ami ancora l’abisso, fai come l’abete? Esso getta radici, dove/ rabbrivisce il dirupo”

¹⁶¹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, vol.I, Adelphi, Milano, 1976, p.45.

¹⁶² “Non l’altezza: il declivio è spaventoso! Il declivio, quando lo sguardo precipita in basso e la mano si aggrappa in alto. Qui il cuore è preso da vertigine per la sua volontà duplice.” Ivi, p.185

rispetto a due tipi di immaginazione: da una parte, la *volontà-sostanza*, che è la volontà shopenhaueriana, dall'altra la *volontà-potenza*, che è la volontà nietzschiana. Una tende a conservare l'altra tende a prendere il volo.¹⁶³ Nello Zarathustra le immagini possono alludere alla lotta, come la funzione tonificante del freddo che conferisce all'aria delle "virtù offensive", una "gioiosa cattiveria"¹⁶⁴ che risveglia la volontà di potenza e la volontà di reagire. Ma ciò che più appare importante è che l'immagine arborea nella lotta dà la direzione della salita, dell'ascesa, in cui si delinea una psicologia ascensionale in cui la poetica dell'elevazione ha valore morale. "La poetica di Nietzsche è in questo senso precorritrice: prelude alla morale nietzscheana."¹⁶⁵

Questo in quanto l'albero aereo è un'immagine eloquente nella quale si rilette l'asse stesso dell'immaginazione, non trascurando il fatto che il legno è un elemento centrale in molte culture orientali: l'albero è una immagine che evidentemente si inserisce in un movimento verticale dell'immaginazione. "Il legno è una specie di quinto elemento, di quinta sostanza, e non è raro, per esempio nelle filosofie orientali, incontrare il legno fra gli elementi fondamentali. Questa designazione implica però il lavoro del legno"¹⁶⁶.

Nella comprensione che tali immagini si trasmettono con facilità e si condividono immediatamente proprio in quanto si radicano nel sostrato mitico della nostra immaginazione, Bachelard sottolinea il valore dell'albero e del legno come quello di immagini primarie che ne risvegliano delle altre e che, come tutte le immagini, possono essere valorizzate in maniera duplice.

Non sorprende di rintracciare nuovamente l'attenzione al poeta pescarese che non sfugge, come altri, al fascino dell'immagine arborea che nelle sue parole ritrova tutta la forza della valorizzazione negativa. L'albero è qui *arma, sofferenza, tormento*. "Anche nella tormenta, l'albero come un'antenna sensibile dà il via alla vita drammatica della pianura. Questa osservazione è presente in *Il trionfo della morte*: "Si vedeva l'alberello agitarsi con un moto quasi circolare, come sotto lo sforzo di una mano che volesse sradicarlo. Ambedue rimasero qualche minuto a guardare quella furiosa agitazione che assumeva una strana apparenza di vita cosciente, nello squallore, nella nudità, nella supina inerzia della campagna...Quella immaginata sofferenza dell'albero li metteva in cospetto della loro propria pena" (G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit. vol. I, p.44). E il poeta in un'altra opera, immagina la lotta dell'albero contro la nuvola: "Alberi strani, intorno, balzava da terra a ghermire/ con mostruose braccia la delicata nube. / snella fuggia la nube l'abbraccio terribile, dando/ al ghermitor selvaggio labili veli d'oro." (G. D'Annunzio, *Villa Chigi*, III in *Elegie Romane*, in *Femmine e Muse*, cit., p. 200) L'albero tormentato, perciò, l'albero agitato, l'albero appassionato può fornire delle immagini a tutte le passioni

¹⁶³ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare, l'ascesa e la caduta*, cit. p.155

¹⁶⁴ Ivi, p.146

¹⁶⁵ Ivi, p.148

¹⁶⁶ Ivi, p.222

umane. In quante leggende abbiamo incontrato l'albero sanguinante, l'albero piangente(...). L'immaginazione si commuove proprio per la semplicità dello spettacolo. L'espressione è profonda eppure il valore espressivo dell'albero che si piega sotto la tempesta è insignificante! Il nostro essere, colto da una sintonia primitiva, freme. Attraverso questo spettacolo comprendiamo come il dolore risieda nel cosmo, che la lotta sta *negli elementi*, che le volontà degli esseri sono contrapposte, che il riposo è solo un bene effimero. L'albero che soffre è il culmine dell'universale dolore.¹⁶⁷ Proprio a immagine del lutto amicale di chi, negli anni sebbene rivale, ha da lontano sempre avuto un rapporto più intimo, privilegiato gli alberi rispondono: "Non avevo mai sentito vivere gli alberi di tanta doglia. Taluno aveva un sol taglio nel piede; altri l'aveva sino a mezzo il tronco scaglioso; altri portava una ferita viva accanto a una rammarginata; altri era svenato a morte, con solchi che incavavano l'intero fusto simili alle scanalature di una colonna dorica. E il succo vitale stillava e colava per tutto; i vasselli d'argilla n'erano colmi. Qualche resiniera ancora s'attardava a rinfrescare una piaga; e s'udiva risonare il ferro nel vivo, senza lagno. Ciascun albero aveva il suo martirio, quasi che in ciascuno abitasse uno spirito avido di soffrire e sanguinare come l'eroe divino da me eletto. E in quella sera feci l'invenzione del Lauro ferito. Il corpo di Sebastiano si staccava lasciando tutte le frecce nel tronco del lauro d'Apollo¹⁶⁸." L'albero incarna l'uomo e i suoi sentimenti, le sue paure, fino prendere umane sembianze. Sebbene il periodo di composizione sia precedente a quello delle *Laudi*, il principio metamorfico che animerà uno dei capolavori dannunziani compare in questo anelito antropomorfizzante che negli alberi disegnano figure umane nei gesti ghermitori e nella trasformazione finale che vede gli alberi coprirsi di un tessuto morbido e accogliente: "*Alberi strani , intorno, balzavan da terra a ghermire/ con mostruose braccia la delicata nube. Snella fuggia la nube l'abbraccio terribile , dando al ghermitor selvaggio labili veli d'oro. / folti per ogni parte i muschi crescean nella grave umidità. Le querci erano di velluto.*"¹⁶⁹ Così legge tale passo la Tuzet: "Questo poema ci sembra un'allusione al mito dei centauri figli degli nubi. L'albero è un mostro, la nuvola una dea, di cui egli vuole impadronirsi. Poesia erudita? D'annunzio era affascinato da questo mito, che ritroveremo nell'*Alcyone*, come tutti i miti di ambiguità tra animale e uomo, sembra averlo vissuto nel profondo."¹⁷⁰

Se per Nietzsche il poeta spiega in parte il pensatore e Nietzsche stesso diviene, per Bachelard, il modello del poeta verticale, del poeta delle cime, del poeta ascensionale anche la poetica dannunziana mostra segni eloquenti di una ricerca che guarda all'altezza come dimensione privilegiata. L'aspirazione alla purezza della poesia mostra il suo affanno, il suo tormento nella malinconia dell'albero che guarda e si slancia verso il cielo. Attraverso tali momenti e immagini la coscienza immaginativa, riscoprendo se stessa e i

¹⁶⁷ Ivi, p.233

¹⁶⁸ G. D'annunzio, *La contemplazione della morte*, cit., p.50.

¹⁶⁹ G. D'Annunzio, *Villa Chigi*, in Id., *Sera sui colli d'alba*, in *Elegie romane*, Mondadori, Milano, 2005

¹⁷⁰ H. Tuzet, *Incontro di Bachelard e D'Annunzio*, cit., p.221

suoi confini, si pone come conoscenza anti-percettiva che affonda le radici in un immaginario all'interno del quale riposano le immagini archetipiche che, rivivificate, danno impulso ad una efficace dinamologia dell'immaginario che sarà condotta a termine da Bachelard alla fine degli anni 40 con le opere dedicate alla terra.

Come nota Blanchot: "Immagine, immaginazione. Per lunghi anni, subordinando l'immagine alla percezione, l'immaginazione alla memoria e facendo della coscienza un piccolo mondo che poveramente rifletteva il mondo grande, abbiamo rappresentato con queste parole il gioco della nostra fantasia imitatrice. Per aver saputo ristabilire i rapporti tra immagine e "materia", tra segno e sostanza, G. Bachelard ci ha aiutato più di ogni altro a interrogare quest'insieme. Adesso è chiaro che immagine, immaginario, immaginazione, designano non solo l'attitudine ai fantasmi interiori ma l'accesso alla realtà propria dell'irreale (a quella parte di non affermazione illimitata, di infinita posizione nella sua esigenza negativa, presente in quest'ultimo), e nello stesso tempo la misura ricreante e rinnovante del reale che è l'apertura dell'irrealtà.¹⁷¹"

L'immagine, sempre più lontana da una possibile interpretazione causalistica di matrice psicoanalitica e libera da un rapporto mimetico-rappresentativo con il mondo, acquista forza ed autonomia nel suo darsi come immagine letteraria, un'immagine che si vuole anticipazione, ponte verso il futuro.

6. L'immaginazione tellurica: materia e mano

Alla fine degli anni 40, precisamente nel 1948, Bachelard dà alle stampe i due volumi dedicati alla terra: *La terre e les rêveries de la volonté* e *La terre et les rêverie du repos*¹⁷² che, se da un lato rispecchiano le posizioni raggiunte nei volumi precedenti, allo stesso tempo chiariscono ed esemplificano i punti nodali di un pensiero che in parte già prelude alla più matura *Poétique della rêverie*. Le due opere sono infatti l'estensione e l'ampia trattazione della rêverie sulla materia terrestre che si offre, secondo la ben nota valorizzazione dell'ambiguità delle immagini, in una doppia direzione. All'alto ed al basso della lettura desoilliana corrispondono qui due tipi di psicologie differenti: quella del contro, caratteristica terrestre della rêverie della volontà e quella dell'intimità, propria della prospettiva della rêverie del riposo. In queste opere si avverte una maturazione che si dà anche nella trattazione separata delle due rêveries legate alla terra, così che si possa ben comprendere il potere metamorfosante dell'immaginazione che lavora la materia del mondo riscoprendo in essa un principio dinamico inalterabile che viene risvegliato dal

¹⁷¹ M. Blanchot, *Vaste comme la nuit (L'assenza di libro)*, cit., p.432.

¹⁷² Le due opere sono state pubblicate in traduzione italiana come *La terra e le forze, le immagini della volontà*, curato da G. Sertoli, Como, Red edizioni, 1989 e *La terra e il riposo, le immagini dell'intimità*, Red edizioni, Como, 1994.

rapporto che si instaura tra la materia ed un'esperienza che è, nella sua origine, di natura estetica. Ma nelle opere del '48 si precisa anche, in maniera più netta e sicura, come questo principio dinamico viva all'interno delle opere letterarie, come si condensano nell'immagine poetica questa funzione di *depassement*¹⁷³ della che l'immaginazione porta con sé, come l'immaginario si delinea sempre più come un cosmo complesso che traccia i suoi confini nel procedere ritmoanalitico del suo farsi. Il primo dei due momenti dedicati alla terra, *La terre et la rêverie de la volonté*, muove innanzitutto nell'esigenza di chiarire ri-cominciando, ridefinendo, riaccentuando le problematiche di una tematica dell'immaginazione materiale che, in quest'opera, si occuperà di un argomento molto ampio. La terra qui infatti indica una pluralità di elementi differenti (metallo, terra, pietra, gomma, legno etc.) tutti accomunati da una solidità che preannuncia una resistenza, un ostacolo alla rêverie del sognatore¹⁷⁴. L'immaginazione si precisa programmaticamente non come facoltà riproduttiva, frutto della percezione e della memoria, indicanti una funzione di realtà, bensì al contrario come una funzione di oltrepassamento della realtà, che attinge dalla complessità archetipale dell'inconscio e lotta per emergere e per ricreare, nella parola poetica, l'originarietà dell'immagine stessa. Attraverso il rapporto con la materia resistente, attraverso la lotta con essa, si disegna uno spazio nuovo animato da una "dinamologia del contro"¹⁷⁵ che, ridefinendo i caratteri propri della soggettività revante riconfigura in maniera inequivocabile il "differenziale di novità"¹⁷⁶ della parola poetica per cui "un'immagine letteraria esprime ciò che non sarà immaginato due volte."¹⁷⁷ La dimensione della lotta¹⁷⁸ è dimensione costante e fisicamente pregnante dell'incontro tra l'uomo e la terra resistente. Questa lotta affiora nella dimensione del lavorare la materia, che è dimensione formativa e performativa pregnante, differente da ciò in cui si consiste il

¹⁷³ In G. Sertoli, *Introduzione a G. Bachelard, La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.17.

¹⁷⁴ "Come diceva Charles Baudelaire: "Più la materia è, in apparenza positiva e solida, più il campo dell'immaginazione sottile e faticoso." G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.24.

¹⁷⁵ "Nello scontro, nella lotta c'è la matrice di una resistenza in cui l'immaginazione trova la sua energia e accede alla felicità. (...). Attraverso l'elemento tellurico si profila un dinamismo, una energetica, una dinamologia che supera la fenomenologia, che sembra sottendere ad una volontà originaria da cui dipendono le immagini: l'immaginazione si iscrive in un potere più radicale, un volere, inteso come facoltà cartesiana di affermare o negare che come un dispositivo arcaico di un individuo destinato a interiorizzare e a rilevare un voler-vivere nel senso di Schopenhauer." Tr. d.r. da J.J. Wunemberger, *Matérialisme tellurique et psychologie de l'imagination*, in "Bachelardiana", cit., pp.147-48.

¹⁷⁶ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.27

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ "Bisogna distinguere il combattimento contro l'Altro e il combattimento fra di Sé. Il combattimento -contro cerca di distruggere o di respingere una forza (...) mentre il combattimento fra cerca d'impadronirsi di una forza per farla sua. Il combattimento- fra è il processo attraverso il quale una forza si arricchisce, impadronendosi di altre forze e congiungendosi con loro in un nuovo insieme, in un divenire." G. Deleuze, *Per farla finita col giudizio*, in *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p.172. E di seguito aggiunge: "Ma la lotta non è neppure "volontà di niente". Il combattimento non è assolutamente la guerra. La guerra è solo il combattimento-contro, una volontà di distruzione, (...) la lotta invece è quella potente vitalità non organica che completa la forza con la forza, e arricchisce ciò di cui s'impadronisce." Ivi, p.174.

lavoro come pratica sociale¹⁷⁹. “La realtà materiale ci istruisce (...). Non solo diventiamo abili nella modellazione delle forme, ma anche materialmente capaci di agire attenendoci al punto di equilibrio tra la nostra forza di resistenza e la materia¹⁸⁰”. Si crea un dualismo energetico, tra materia e mano, in cui evolve il soggetto coinvolto nell’esistenza dinamizzata della materia. Nel 1949 Bachelard scrive un’introduzione ad una pubblicazione frutto del lavoro di diversi artisti intitolato “*Materia e mano*¹⁸¹” in cui evidenzia il rapporto fondativo che la materia ha sulla creazione artistica: “L’incisore è più risoluto: per lui la materia esiste. Ed esiste immediatamente, sotto la mano operante, che si tratti di pietra, ardesia, legno, rame, zinco. (...). La materia originaria attaccata dall’artista è sempre presente sotto la carta, al di sotto della pasta di cellulosa; il regno, il rame non si lasciano obliterare, tradire, mascherare. Più di ogni altra arte, l’incisione non può ingannare. È primitiva, preistorica, preumana. Già la conchiglia incideva un tempo il suo mantello ispirandosi alla sostanza della pietra. La conchiglia non ha lavorato il suo silicio e il suo carbonato con il medesimo bulino. Tale consapevolezza della mano che lavora rinasce in noi nell’attimo in cui percepiamo il mestiere dell’incisore. L’incisione non va contemplata, ma deve provocare in noi una reazione, trasmettendoci *immagini di risveglio*. Non è soltanto l’occhio a seguire i tratti dell’immagine; all’immagine visiva s’accompagnano infatti immagini di manualità e sono queste ultime a risvegliare l’essere attivo che sonnecchia in noi.¹⁸²” L’attività artistica rivela dunque la sua vocazione propriamente poetica, concreta, in cui le matrici del procedere sono quelle che consentono di riattivare un dialogo sensibile con la materia: “Così, grazie alle immagini radicate nella trasformazione della materia noi arriviamo alla radice del potere umano della creazione, alla radice di un potere etimologicamente poetico/poietico.¹⁸³” Si profila così una dialettica del duro e del morbido a partire dalla quale si potrebbe delineare “una dottrina delle belle arti, poiché sia direttamente che sotto forma di metafora, le immagini dinamiche della materia esercitano delle azioni orientatrici. (...). In queste gioie della mano, gioie direttamente creatrici, (...) esse sono così grandi così vere voci naturali che dovrebbero essere studiate dettagliatamente in una poetica generalizzata.¹⁸⁴” La materia tellurica offre una esemplificazione evidente di tale processo immaginativo che trova, nel suo ostacolo, la

¹⁷⁹ Il carattere si rinsalda tramite il lavoro materiale discostandosi così dal gruppo di compensazioni per cui l’io sociale tende a formare un carattere opposto al suo temperamento. Infatti l’elemento materiale spesso non viene proprio preso in considerazione dalla psicanalisi. Mentre la lavorazione degli oggetti è una psicanalisi naturale perché la natura non inganna al di qua dei “mestieri istituiti nella società, bisogna esaminare le realtà materiali veramente prime.” G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit.p.49

¹⁸⁰ Ivi, p.45.

¹⁸¹ Si tratta del volume di G. Bachelard, P. Eluard, J. Lescure, H. Mondor, F. Ponge, R. de Solier, T. Tzara, P. Valéry et al., *A la gloire de la main*, Auguste Blasizot, Paris, 1949. Lo scritto *Materia e mano* è pubblicato in G. Bachelard, *Il diritto di sognare*, Dedalo, Roma, 1991.

¹⁸² G. Bachelard, *Materia e mano*, in *Il diritto di sognare*, Dedalo, Roma, 1991, p. 58.

¹⁸³ Gaston Bachelard, *Causeries (1952-54)*, cit., p. 75

¹⁸⁴ Ibidem.

sua ragione più propria: « Au contact de la main la terre révèle sa malléabilité. Le pétrissage de l'argile ruine les formes pour rendre la matière capable de toute la forme; le pétrissage c'est le rêve de la main, d'une main aux gestes innombrables qui éprouve ainsi sa puissance créatrice. (...) et lorsque la forme apparaît, c'est comme un résultat, comme l'effet de la résistance des matériaux (...). « Derrière les formes », il y a « l'image », qui monte de l'argile vers la main du modelleur ou qui naît de la résistance de la dure pierre alpestre au ciseau du sculpteur, ce que Ravaisson appelait la « ligne serpentine » de la statue, cette ligne que tracent de connivence la matière et l'esprit, comme si elle témoignait de leur mitoyenneté, voire de leur connaturalité. L'esprit se bat avec la matière, comme Sisyphe avec son rocher.¹⁸⁵ »

Nella linea serpentina di Ravaisson si cela la *grazia* del gesto artistico che coglie, nella carta, nel tratto, nell'abbozzo la completezza del vivente nelle sue forme concrete. Perché "l'essere vivente si caratterizza per la linea ondulata o a serpentina, ogni essere ha la sua maniera propria di snodarsi, oggetto dell'arte è di rendere questa ondulazione individuale."¹⁸⁶ Per questo motivo Ravaisson proponeva un metodo alternativo per insegnare l'arte del disegno: "far disegnare al bambino le più perfette tra le figure umane"¹⁸⁷ e finanche ricorrere alla riproduzione fotografica. Solo da questo scambio conoscitivo con la realtà l'artista potrà imparare a riconoscere le immagini del mondo nelle proprie mani. Le linee curve consentono di restare nel vivente, di rintracciare i confini dell'ombra del reale da cui creare nuove immagini.

Così, nell'opera del giovane D'Annunzio in cui Andrea Sperelli sperimenta, gesto dopo gesto, le infinite pieghe del piacere, non è assente, dalla raffinata formazione estetica del protagonista, tale abilità poetica di trasformare la materia riconoscendone le linee centrali: "Invaghito di tre forme diversamente eleganti, cioè della donna, della tazza e del veltro, l'acquafortista trovò una composizione di linee bellissima. (...) Non mai Andrea Sperelli aveva con più ardore goduta e sofferta l'intenta ansietà dell'artefice in vigilare l'azione dell'acido cieca e irreparabile; non mai aveva con più ardore acuita la pazienza nella

¹⁸⁵ P. Magnard, *La magie de l'image*, in AA.VV., Gaston Bachelard, *L'homme du poème et du théorème* (Colloque du centenaire), Dijon, 2004, p.5.

¹⁸⁶ Il saggio di Bergson dedicato a *La vita e le opere di Félix Ravaisson*, è apparso per la prima volta nel 1904 nei *Comptes rendus de l'Académie des sciences morales et politiques* (vol. I, p.686), trad.it H. Bergson, *Pensiero e Movimento*, Milano, Bompiani, 2000, p.231. In un saggio dedicato a Ravaisson del 1904, letto all'Accademia di scienze morali e politiche, proprio quando si accingeva a prenderne il posto, Bergson cita uno studio del suo predecessore in cui si condensavano alcune riflessioni sull'arte, suscitate dallo studio richiesto "dal Ministero dell'Istruzione pubblica nel 1852 sull'insegnamento del disegno nei licei" ¹⁸⁶. In esse Ravaisson mostra chiaramente il suo dissenso con le teorie più in voga, risalenti a Pestalozzi, cui si deve il metodo progressivo (che prevedeva lo studio delle forme geometriche prima che di quelle viventi). L'opinione di Ravaisson appare chiarissima in merito:

"Lo studente che comincia con l'assicurarsi dei punti di riferimento, che li ricollega poi con un tratto continuo ispirandosi quanto più possibile alle curve della geometria, apprende soltanto a vedere male. Non coglierà mai il movimento proprio della forma da disegnare". Ivi, p. 231

¹⁸⁷ Ibidem.

sottilissima opera della punta secca su le asprezze dei passaggi. Egli era nato, in verità, calcografo, come Luca d'Olanda. Possedeva una scienza mirabile (ch'era forse un raro senso) di tutte le minime particolarità di tempo e di grado le quali concorrono a infinitamente variare sul rame l'efficacia dell'acqua forte. Non la pratica, non la diligenza, non la intelligenza soltanto, ma specie quel natio senso quasi infallibile ch'avvertiva del momento giusto, dell'attimo puntuale, in cui la corrosione giungeva a dare tal preciso calor d'ombra che nell'intenzion dell'artefice doveva avere la stampa.¹⁸⁸ Tale sua squisita ed istantanea capacità viene riconosciuta anche dalla sua infelice amante che rintraccia nei suoi scritti: "Oggi, dopo la colazione, Andrea Sperelli ha fatto a me e a Francesca l'invito di andare a vedere nelle sue stanze i disegni che gli giunsero ieri da Roma. (...) Ho avuto un de' più intensi godimenti della mia vita. Questi disegni sono di mano dello Sperelli; sono i suoi studi, i suoi schizzi, i suoi appunti, i suoi ricordi presi qua e là in tutte le gallerie d'Europa; sono, dirò così, il suo breviario, un meraviglioso breviario nel quale ogni antico maestro ha la sua pagina suprema, la pagina ov'è compendiata la maniera, ove sono notate le bellezze dell'opera più alte e più originali, ov'è colto il *punctum saliens* di tutta quanta la produzione. Scorrendo questa larga raccolta, io non soltanto mi sono fatta un'idea precisa delle diverse scuole, dei diversi movimenti, delle diverse correnti, delle diverse influenze per cui si sviluppa la Pittura in una data regione; ma sono penetrata nell'intimo spirito, nella essenziale sostanza dell'arte d'ogni singolo pittore.¹⁸⁹ Tali tracce delineano negli appunti un luogo privilegiato in cui fare convivere, analogamente ai numerosi Taccuini che accompagnano tutta la vita e la produzione del pescarese, scritti, disegni, bozzetti con un movimento alternato per cui "ora la matita è sulla carta. Ora la falange sognante rende dinamico l'accostamento tra le due materie; le materie coinvolte concludono e fissano nel disegno l'azione della mano operosa.¹⁹⁰"

Il dialogo con la materia vivente si offre così in maniera poliedrica e varia ma pur sempre teso verso la scrittura poetica. Al di là di tale fase: "non c'è che da scrivere l'opera dipinta, non c'è che da scrivere la statua.¹⁹¹" In tale tensione di forme "è l'immaginazione che parla e spiega, l'immaginazione letteraria, ci aiuta a vivere un intimo desiderio di forme come se avessimo la facoltà di conoscere i segreti della creazione del vivente.¹⁹²"

L'immaginazione moltiplica attributi e volontà d'essere di più, ingaggia una lotta per superare le immagini oziose della percezione, restituendo all'immagine il suo essere che è divenire: "L'immagine è l'essere che si differenzia per essere certo di divenire. L'immagine letteraria dis-immagina per meglio re-immaginare. Allora *tutto è positivo*. Il lento non è veloce raffrenato, il lento immaginato esige anche i suoi eccessi. Il lento è immaginato in

¹⁸⁸ G. D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 2009, p. 96.

¹⁸⁹ G. D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p.189.

¹⁹⁰ G. Bachelard, *Materia e mano*, in *Il diritto di sognare*, Dedalo, Roma, 1991, p. 59.

¹⁹¹ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p. 104

¹⁹² Ivi, p.109

un'esagerazione del rallentamento. Basta vedere come gli brillano gli occhi, basta leggere sul suo viso la gioia folgorante di immaginare la lentezza, la gioia di rallentare il tempo, di imporre al tempo un avvenimento di dolcezza, silenzio e quiete."

7. La *rêverie* della volontà

Per questo il lavoro crea il proprio tempo, e, attraverso un sapiente uso degli utensili, si rapporta, di volta in volta in maniera differente con il duro e con il molle: elementi importanti per la volontà e la formazione del carattere che, sperando la materia impari a riconoscere in se stesso i principi di essa. Così si delinea il valore positivo dell'uomo operaio "che partecipa alla lotta contro le sostanze."¹⁹³ Il suo impegno poetico si qualifica come dis-interessato dal punto di vista economico e sociale. Così l'arte si afferma come processo in definizione, in cui il piacere-volontà della mano nei confronti della resistenza/consistenza della materia offre una chiara figurazione dello svolgersi dinamizzante del processo poetico e creativo nel suo farsi.

"Esaminando nel dettaglio e nei valori di diversità queste immagini *engagées*, ho ritenuto di poter parlare di *reveries della volontà*. Nella manipolazione delle sostanze elementari si verifica, mi sembra, uno stretto rapporto tra due facoltà che (...) spesso si pongono come contrastanti: l'immaginazione e la volontà. (...). Le immagini dinamiche della mano, i poemi della mano esaltano alla resistenza della materia. attraverso quella, un'immaginazione di trasformazione sembra incoraggiare la volontà (...). Un certo tipo di poesia nasce proprio dal lavoro esercitato sui vari tipi di resistenza dell'elemento terrestre. La materia manipolata ci restituisce la nostra energia. (...). Manipolando la materia noi trasformiamo noi stessi. (...) Sembra che, attraverso il lavoro della mano, qualsiasi materia diventi umana."¹⁹⁴

Il pensiero di Bachelard si muove principalmente tra due immagini materiali suggestive e perturbanti insieme: quella della nausea di Sartre e quella dello spermaceo nel racconto di Melville, *Moby Dick*. Persino tali materie consentono all'uomo ed alla sua mano di ritrovare in esse un senso primigenio e proprio, di riscoprire e riattivare la volontà immaginativa.

Non si esamina la volontà di potenza (che si estrinseca nella maestà o nelle utopie sociali) ma la volontà di lavoro, al di là dell'ambito delle forme. "Per mezzo della materia stessa (...) essi hanno visioni universali, le visioni contemporanee di una Creazione. Il lavoro al fondo stesso delle sostanze, è una Genesi. (...). L'homo faber, nel suo lavoro materiale, non si accontenta di un pensiero geometrico di adattamento, ma gode della sua solidità

¹⁹³ Ivi, p.49

¹⁹⁴ Gaston Bachelard, *Causeurseries (1952-54)*, cit. , p. 73

profonda dei materiali di base, gioisce della malleabilità di tutte le materie che deve piegare e tutto questo piacere si trova già nelle immagini anticipatrici che incoraggiano al lavoro.¹⁹⁵ Si estrinseca così tutta la complessa profondità del prodursi del lavoro artistico che si applichi al fabbro, maestro dell'arte più completa di tutte dal punto di vista degli elementi, o all'impastatore che, nel suo lavoro manuale, cerca l'equilibrio degli elementi per evitare un eccesso di mollezza o di durezza come se egli dovesse rispecchiare un "impasto ideale" un "impasto immaginario"¹⁹⁶. La tensione fabbrile che conduce a riscoprire nella materia il luogo della forma offre alla dimensione pratica della creazione artistica una sua centralità affatto episodica: "Il fabbro primordiale è miniatore e metallurgo. Per trasformare poi la terra in ferro, è evidentemente necessario il fuoco più ardente: il fabbro è maestro del fuoco. Ma il fuoco non può ardere se non lo si *gonfia* d'aria, se no lo si alimenta, se non lo si attizza con l'immenso soffio di un gran mantice: il fabbro è, allora, signore del vento. Infine, quarto elemento, anche l'acqua ha il suo ruolo da giocare: essa deve, temprando il ferro, conferirgli una durezza eccezionale. Nell'archetipo della forgia, l'acqua e il mantice sono necessari quanto il fuoco ed il martello. Il mestiere del fabbro è dunque un mestiere veramente completo, un mestiere di assoluta cosmicità."¹⁹⁷

Proprio in tale modalità operativa Bachelard rintraccia una delle più proprie fonti dell'ispirazione dannunziana quella che caratterizza la sua ricerca della parola, del verso, della pagina: "Nella fucina tutto è di grandi dimensioni: il martello, la pinza, il mantice. Anche in stato di riposo, tutto ispira potenza. D'Annunzio l'ha notato: "un'aria singolare è nella fucina, anche quando non rugge il fuoco: perché gli arnesi, gli ordigni, tutti gli strumenti fabbrili, anche non maneggiati, quivi esprimono con la loro forma la loro destinazione e quasi direi suggeriscono la potenza a cui serviranno.". Questo infatti esige la rêverie degli oggetti grandi e massicci; questa rêverie tonalizza il sognatore, lo risveglia, lo strappa dalla sua inattività, lo salva dalla sua debolezza."¹⁹⁸

Lo stesso D'Annunzio rivela la sua attenzione agli strumenti più concreti della lavorazione poetica, al pari di un artigiano che studi il lavoro di un suo collega, egli così ricorda lo studio di Giovanni Pascoli, proprio in occasione della sua morte:

"Mi sedetti su la sua sedia, dinanzi alla sua tavola. Le sue carte, le sue penne , i suoi inchiostri erano là (...). Ma un sentore di sapienza pareva impregnare ogni oggetto, e le mura e il soffitto e e il pavimento (...). Nello studio di uno scultore fecondo la quantità

¹⁹⁵ Il principio metamorfosante del fabbro viene a rivivere per esprimere la riproposizione della soggettività non come principio forte e autonomo ma momento di chiasma con l'oggetto della sua lotta. Qui la rêverie è lotta, volontà di conquista e di dominio, immagine virile e contrassegnata dallo sforzo.

¹⁹⁵ G. Bachelard, *La terra e le forze , le immagini della volontà*, cit., p.51.

¹⁹⁶ Ivi, cit. , p.90

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *Causeries (1952-54)*, cit., p. 83

¹⁹⁸ G. Bachelard, *La terra e le forze , le immagini della volontà*, cit., p.142

della creta, le armature, i modelli, le forme cave, gli abbozzi coperti dai teli molli le cere da sbavare, i bronzi da rinettare, gli scarpelli, le lime, i bossoli, gli odori stessi delle materie plastiche rappresentano lo sforzo del creatore. (...) qualcosa che oserei chiamare la presenza del dèmon tecnico. (...) La sua esperienza era infinita, la sua destrezza infallibile, ogni sua invenzione era un profondo ritrovamento. Nessuno meglio di lui sapeva e dimostrava come l'arte non sia se non una magia pratica.¹⁹⁹

La fucina diviene luogo metaforico della forgia della poesia, di parole che, al vaglio del fuoco, restano eterne anche al cessare della fiamma: "Tutto è grande nella forgia: il martello, la pinza, il mantice. D'Annunzio lo aveva notato. Egli dice perfino che tutti gli strumenti del fabbro suggeriscono la potenza, anche quando il fuoco non crepita nella fornace."²⁰⁰

In questo senso il sogno dell'impasto si rifà ad un cogito più esteso di quello cartesiano che si limita al solo pensiero: è "La fenomenologia del contro è una di quelle che meglio ci fa capire il reciproco incontro del soggetto e dell'oggetto. (E' un) cogito impastatore."²⁰¹

In tale procedere c'è una ricerca che nasce dall'esigenza della mano della plasmabilità della materia poetica. "A partire da questo stato di equilibrio, che dà immediata operosità alla mano lavoratrice, sorgono i giudizi peggiorativi opposti di *troppo molle* e di *troppo duro*. Si può dire, inoltre, che, al centro di questi due eccessi contrari, la mano conosce istintivamente *l'impasto perfetto*. (...). Ogni sognatore dell'impasto conosce questo impasto perfetto, evidente per la mano quanto lo è *il solido perfetto* agli occhi del geometra. Di questo impasto *equilibrato*, intimo, Gabriele D'Annunzio ha seguito poeticamente la formazione: il fornaio "assaggiato l'impasto, versò nella madia un po' più di acqua per allungare la diluizione, la sua mano era così sicura nell'esatta combinazione, così abile nell'inclinare la brocca, che vidi l'acqua limpida disegnare una arco di cristallo intatto e perfetto tra l'orlo della terracotta e il fior di farina." E grazie al fatto che l'impasto è diluito con esattezza che il quadro è disegnato con predizione; l'acqua cade nella madia con una curva da geometra. La bellezza dei materiale e la bellezza delle forme di attirano. L'impasto perfetto è allora l'elemento materiale primario del geometrismo. Il filosofo che rifiuti questa originarietà non può accedere veramente alla filosofia materialista."²⁰²

Alla radice della parola e del piacere di essa c'è l'arte di plasmare la materia, di coglierne le possibilità metamorfiche che ne derivano nel linguaggio non tralasciando di ascoltarne il ritmo.

"So come dal sangue si generi la rosa, come dalla lacrima si generi l'anemone. (...). Ogni sua parabola, mi vien fatto di prenderla spirame nella mia mano come un vaso d'argilla appena staccato dalla ruota e messo a seccare sopra la tavoletta. Rimpasto l'argilla

¹⁹⁹ G. D'Annunzio, *La contemplazione della morte*, cit., pp. 21-2.

²⁰⁰ Gaston Bachelard, *Causeries (1952-54)*, cit., p. 87

²⁰¹ Ivi, p.91. Su questo tema cfr. in "Bachelardiana", cit., gli interventi di M. Perrot e C. Vinti.

²⁰² G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.90

arditamente, e la restituisco alla ruota, la rilavoro con la più nobile arte samia, infondendole il ritmo col piede che sul perno sa la musica.²⁰³ Solo con questo procedimento l'Immaginifico può affermare: "*Verba sicut ceram formamus et fingimus. (...)*. L'opera d'arte immarcescibile, la vedo. La sento nel mio pollice creante."²⁰⁴

Proprio in questa tensione che scaturisce dalla lotta, si delinea la dimensione surrealizzante della rêverie della materia tellurica che si reifica nelle immagini che confluiscono nella rêverie pietrificante, un momento singolare e suggestivo in cui Bachelard si sofferma sulle immagini dell'universo poetico di Huysmans. Qui si precisa il valore della lotta come momento in cui l'immaginazione crea e forma il suo spazio conferendo valore alla filosofia del contro²⁰⁵ in cui l'immaginazione materiale riscopre la dinamicità energetica della materia, "*la provocazione delle cose*"²⁰⁶, la dignità per cui esiste "al di là della cosa, la Super-Cosa, nello stesso modo in cui l'io è dominato da un Super-io. Un bergsonianesimo ci vedrebbe soltanto una cesura formale, mentre l'oggetto, il Super-oggetto, viene a sollecitarmi e a costituirmi come gruppo di volontà aggressive in un autentico ipnotismo della forza."²⁰⁷ In tal modo la materia rinasce e si riconfigura in tutta la sua potenza espressiva nella pagina, nella parola. La statua, nella sua immobilità, sfida lo sguardo, offre il simulacro della vita pronta a rinascere al soffio della parola creatrice: "L'Ermite. La testa sorridente, calma- La vita corre nelle membra, armoniosa vista di fronte e piena di grazia. Di fianco, tuttavia è robusto, con i lombi forti, le cosce possenti. Il panneggiamento del manto *reale* ed elegante- vero. Il ventre, il torace, palpitanti. La *vita*, quella che tutti noi artefici cerchiamo. Una creatura *più viva* delle creature vive. Una sensazione religiosa come davanti al *mistero*. Si parte con un profondo rammarico. Si resterebbe indefinitamente a contemplare. Si parte, avendo nell'animo il fascino di un'armonia che s'interrompa."²⁰⁸

Questi *interessi* valorizzano la materia tellurica e le danno forma, nella sua veste finale e definitiva, proprio come pietre preziose. Lo stesso Bachelard riflette su questo autore non dimenticandone altri per cui la pietra preziosa si rivela un momento poetico fondamentale per l'immaginazione (si pensi a Claudel ed alla sua *La Mistica delle Pietre preziose*).

²⁰³ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 78.

²⁰⁴ G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 80.

²⁰⁵ In ciò finisce il pessimismo di Schopenhauer fondato su una "volontà cieca della materia" una volontà irrazionale. questo pessimismo finisce con il riguardare l'uomo, non la materia. "La materia per un operaio è una condensazione di sogni di energia. In questo caso il superuomo è il superoperaio e la lezione della filosofia è importante poiché dimostra che ogni contemplazione è una visione superficiale, un atteggiamento che ci impedisce di comprendere attivamente l'universo. L'azione, offre insegnamenti più importanti della contemplazione, più in particolare: la filosofia del *contro* deve sopravvivere la filosofia del *verso* poiché è il contro che finisce per definire l'uomo nella sua esigenza di una vita felice." Ivi, p.75

²⁰⁶ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.55.

²⁰⁷ Ivi, p.58.

²⁰⁸ G. D'Annunzio, *Altri taccuini, a cura di Enrica Bianchetti*, Mondadori, Milano, 1976, pp.6-7.

La perla, i cristalli, le pietre preziose rappresentano uno stadio ulteriore della materia, quello in cui essa si raffina attraverso le stratificazioni del tempo. Citando J.B. Lamarke, Bachelard afferma: "Le pietre dure, residui condensati oltre misura, sono dunque fossili di esseri viventi, fossili non più della forma ma della materia stessa."²⁰⁹ Per tale motivo l'onirismo delle pietre si configura come assoluto quasi manifestando una propria vita, una specifica intenzionalità. Antonin Artaud scrive nel suo *Eliogabalo*: "La statua porta sulla testa un diamante chiamato Lampada. Durante la notte, getta una luce così viva che il tempio ne è rischiarato come se ci fossero delle torce...c'è un'altra meraviglia in questa statua: se la guardate di fronte essa vi guarda, se vi allontanata il suo sguardo vi segue."²¹⁰ Proprio in questa direzione si realizza l'essenzialità immaginale²¹¹ della parola poetica che diviene essa stessa motore e momento del farsi della poesia: "La pietra preziosa permette proprio di studiare i rapporti tra una materia reale e una materia immaginata. Si possono prendere le pietre più sicure delle proprie qualità, i rubini e i diamanti: saranno subito catturati dalla rete delle metafore che moltiplicheranno i significati."²¹² O si può considerare il problema da un'altra angolatura: l'immagine letteraria come pietra preziosa. "Le parole sono brillanti, la loro sintassi dipende dall'orientamento delle sfaccettature. Troveremo nel bel libro di Jacques Scherer su Mallarmé osservazioni importanti su questa poesia da intagliatori di diamanti. Per esempio, J. Scherer scrive giustamente: "Le parole, queste pietre preziose, per fare poesia non devono lasciarsi trasportare da una corrente impetuosa, ma brillare in un'immobilità ieratica, analoga a quel silenzio che Mallarmé ha tanto amato, in cui possono, se sono ben collocate dalla magia del poeta, illuminarsi di fuochi reciproci che costituiscono il loro significato."²¹³

La pietra diventa il luogo essenziale in cui la materia, da sola, segue il suo cammino verso la prete e lo mostra nelle rêverie delle pietre, delle miniere, dei residui geologici.

²⁰⁹ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.241.

²¹⁰ Ivi, p.282.

²¹¹ "Si potrà differenziare l'immaginario da un'altra categoria assi specifica, l'*immaginale*. Introdotto dall'islamista H. Corbin, questo termine designa un mondo non definibile, in latino, come *imaginalis*, e no *imaginarius*. Si tratta di individuare così, nell'ambito della spiritualità mistica, delle immagini visionarie, dissociate dal soggetto e provviste di un'autonomia a metà strada tra materiale e spirituale, che servono a rendere presenti alla coscienza delle realtà ontologicamente trascendenti." J.J. Wunemburger, *L'immaginario*, Il Melangolo, Genova, 2008, p. 19. V. Chiore nella sua riflessione sulle *Causeries* radiofoniche bachelardiane che furono realizzate tra il '52 e il '54 riflette in maniera complessa ed articolata sul valore dell'oltrepassamento dell'immaginazione materiale come immaginario: "perché, riconducendo psiche e immaginazione a radici di profonda materialità, surclassa le pretese dell'Io e ne diffrange la presunta superiorità in una trama ibridata, a metà tra lo spirituale e il materiale, risolvendo infine l'immaginazione nella logica della trasformazione, della, manipolazione, della transattività." V. Chiore, *Le Causeries: l'immaginazione materiale tra immaginario e immaginale*, in "Bachelardiana", cit., p.53. In tal modo, secondo la studiosa, si configura la coincidenza tra materia e spirito, tra sostanze elementari e psiche, immaginazione, sogno ed arte tale da definirsi come spazio immaginale in cui gli elementi si aprono al loro valore poetante ed immaginante. "L'elemento non è più, allora, soltanto collaborante rispetto all'artista, ma esso stesso poetante e immaginante, arrogandosi le prerogative, fino ad allora attribuite al soggetto, di psiche, immaginazione, sogno, arte." Ivi, p.54.

²¹² G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.285.

²¹³ Ivi, p.286.

Così fa eco D'Annunzio ne *Il fuoco*: "Egli era giunto a compiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita (...). Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza e a trasformare così d'un tratto un ispecie ideali le figure passeggiere della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando egli aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole: "Io assisteva in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio." (...). La sua voce limpida e penetrante, che pareva disegnare con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola (...) poiché la sua sensibilità eguagliava il suo intelletto, a quanti gli stavano da presso e lo amavano era facile, ricevere a traverso il cristallo della parola, il calore della sua anima appassionata e veemente."²¹⁴

Se la pietra si dà, infatti, come la pietrificazione (segno dell'incancrenirsi violento della collera), la cristallizzazione si offre come l'immagine più evidente di rinascita e purezza.

La purezza qui non sta, se non alla radice, nella lotta dell'uomo con la materia: la purezza si dà come il luogo familiare ed allo stesso tempo imperituro in cui rinascere come parola poetica. Proprio in questa linea di ricerca che fa suo l'andamento ondulatorio della ritmoanalisi, le immagini poetiche per formarsi devono attraversare l'asse verticale dell'immaginazione, devono attraversare la "psicologia della pesantezza" e perdersi nella caduta per potere rifondarsi in maniera inedita all'interno del linguaggio. Analogamente all' "omeopatia mentale"²¹⁵ proposta da Desoille, "per restituire alle parole i loro sogni perduti, bisogna ritornare ingenuamente verso le cose."²¹⁶

Solo ri-cominciando, ri-visitando in maniera sognante il proprio spazio immaginario, come un flâneur, si può riconfigurare un universo poetico che ha bisogno di nuove categorie interpretative per poter essere letto. Solo in tale modo la parola poetica può, dotata di nuova forza, reinventare il suo spazio, creare vertigine, come nelle esperienze seppure immaginate della caduta. Nell'immaginario psicologico di Desoille o in quello propriamente letterario di Bachelard "la caduta crea lo spazio, approfondisce l'abisso."²¹⁷

Proprio in questa discesa si prefigura l'ascensione, solo nella lotta e nella perdita si offre la possibilità per riconfigurarsi e ritornare in sé, così Desoille conduce, da svegli, i suoi pazienti attraverso i labirinti dei loro percorsi interiori. Allo stesso modo Bachelard guida il lettore all'interno di un percorso complesso, fatto di incontri, scontri e ricominciamenti attraverso il valore aggiunto della riconfigurazione dell'immaginario oltre il baratro, oltre l'abisso, attraverso la caduta²¹⁸. Ben si osserva il valore di queste immagini in un

²¹⁴ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, p. 51.

²¹⁵ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.345.

²¹⁶ Ivi, p.301.

²¹⁷ Ivi, p.311.

²¹⁸ "Occorrono linee di immagini per distaccarsi dalle preoccupazioni quotidiane, per salire un una zona nella quale si può imparare la fisica della serenità.(...) Kant dice: "Nella conoscenza di se

frammento di A. Blok citato da Bachelard²¹⁹, è la caduta stessa a generare lo spazio oscuro del baratro.

Questo frammento occupa, in maniera estremamente eloquente, la conclusione del volume. E quando “La caduta è finita. Inizia la morte.”²²⁰

Oltre ciò c’è la pausa, il silenzio, la riconquista del senso che accomuna l’esperienza umana e quella letteraria del sognatore che, per riaccostarsi al centro, ad una lettura ne fa seguire sempre una seconda²²¹ per riscoprire nel fondo della parola letteraria l’immagine che la agita e che la ridefinisce nuova e pulsante ad ogni sguardo.

Il momento della morte si dà come *passage*, momento significativo di transizione funzionale per procedere oltre, nella *rêverie du repos*.

8. La terra e il riposo: dalle *rêveries* del contro a quelle dell’intimità

“Ho la triste impressione di aver imparato come avrei dovuto leggere mentre stavo scrivendo. Avendo letto tanto, vorrei rileggere tutto; quante immagini letterarie non ho visto, ne ho saputo rimuovere l’involucro di banalità!”²²² Alla fine della tetralogia sugli elementi si profila in Bachelard la necessità continua di ri-vedere le proprie prospettive, ripercorrere i sentieri tracciati in modo da coglierne aspetti inediti, prospettive nuove. Ecco perché proprio nell’incipit di *La terre et la rêverie du repos*, l’opera dedicata all’elemento

stesso solo la discesa negli inferi più condurre all’apoteosi” Elementi metafisici della dottrina della virtù, 1885”Ivi, p.350

²¹⁹“La palude è l’orbita profonda/ dell’occhio enorme della terra/ Ha pianto così a lungo/ che di lacrime si è esaurita/ e si è coperta di un’erba misteriosa.” (A. Blok) Le tenebri verdi delle paludi, intensificandosi, svuotandosi dell’acqua rugginosa creeranno un mondo immerso nel mare, l’abisso viola. “Sull’infinito di questa palude pesa la penombra avvelenata da una tinta viola che non muta mai” Questo colore crea “una sorta di spazio nuovo...di tempi nuovi”è come “la stretta di una mano di piombo”. (...). È uno spazio tempo del baratro—caduta. Più avanti, a caduta avvenuta, il poeta troverà il nero. Allora “il nero e il vuoto” sono uniti inseparabilmente.” Ivi, pp.351-52.

²²⁰ Ivi, p.352

²²¹ “La critica letteraria dovrebbe prendere in considerazione il potere di queste immagini e le loro possibilità di attivare una immaginazione del profondo.. sempre però bisogna distinguere tra le immagini fugaci e contingenti e “la necessità delle immagini materiali. (...). D’altra parte osserviamo che le immagini materiali sono spesso immagini di seconda lettura e solo una seconda lettura può sottolineare la ricorrenza dell’immagine –forza. Essa stimola di nuovo l’interesse, poiché trasforma tutti gli interessi affettivi in interesse letterario. C’è letteratura solo a una seconda lettura. Al giorno d’oggi i libri vengono letti solo una volta perché giocano sull’effetto sorpresa. Le immagini espressive devono sorprendere. Le immagini materiali devono invece rimandarci alle sfere della vita inconscia, dove l’immaginazione e la volontà mischiano le loro radici profonde.” Ivi, p.238

²²²G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell’intimità*, cit., p. 59. “Il tempo della lettura è, quindi, di assoluto rilievo: è il momento dell’ascolto, in cui ci si raccoglie senza ginire mai di sognare un poema, di pensarlo. Ritornare su un libro significa scoprirne nuovi sensi, perché l’opera è un piano di immagini possibili, che si articolano in maniera originale nell’immaginazione del lettore. (...). Bachelard parla di seconda, di terza lettura, nel senso che l’opera, in tali “scansioni”, potrà definirsi in diverse “situazioni”, in varie modalità interpretative, ma tutte riconducibili ad un medesimo spazio ontologico.” A. Trione, *Rêverie e immaginario*, cit., pp. 114-5.

terrestre declinato secondo la psicologia del dentro, egli descrive quattro diverse "prospettive del nascosto" che animano immagini differenti²²³.

"Per esempio, uno dei miei rimpianti è quello di non avere studiato per tempo le immagini letterarie del verbo *formicolare*.²²⁴ " Ad essa è legata l'immagine fondamentale di indeterminazione e mobilità, dal formaggio abitato dai vermi alle stelle luminose della notte.

"La molteplicità è agitazione. In letteratura non esiste un solo caos immobile, al massimo si trova, come in Huysmans, un caos immobilizzato, pietrificato. (...). Ecco allora il paradosso inverso: basta guardare o immaginare un insieme di corpi che si agitano in ogni senso per attribuire loro un numero che supera largamente la realtà. *L'agitazione è molteplicità*.²²⁵ "

Formicolare è l'immagine della fermentazione, o quella della brulicante piccolezza degli uomini, al microscopio è il liquido seminale di un animale. Il formicolare quindi introduce l'agitazione della molteplicità intima, la coesistenza di elementi divergenti che emergono

²²³ Le immagini materiali infatti, come già si è detto, sono estremamente varie e differenti tra loro ma qui Bachelard propone una loro possibile classificazione dipendente da quelle che lui chiama "prospettive del nascosto" (G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell'intimità*, cit., p.18) ovvero frutto di differenti atteggiamenti intimi presenti nell'animo dell'immaginante. La prospettiva filosofica si pone spesso come una prospettiva "annullata" (Ivi, p.19) ovvero guarda con disincanto e senza curiosità all'interno delle cose mostrando verso di esse un profondo scetticismo (come nel caso della realtà dei fenomeni dipinta da Schopenhauer) che esclude una visione più profonda e complessa della realtà immaginativa, tralasciando la dinamica significativa tra le parole e le cose stesse. La prospettiva del DENTRO caratterizza invece una certa disposizione dell'immaginazione materiale quella che rende possibile anche la funzione della miniaturizzazione. Questo in quanto nell'immaginazione non c'è incomunicabilità tra il piccolo e il grande, tra il microcosmo ed il macrocosmo. Inoltre il piccolo, per sua propria natura, rimanda a ciò che si nasconde, che nell'immaginazione ha un maggiore valore di ciò che si mostra. A ciò si aggiunge come nota T. Tzara in *L'Antitete*. *Le nain dans son cornet*: "Al sognatore sembra che più gli esseri sono piccoli più attive sono le funzioni. Vivendo in un piccolo spazio, essi vivono in un tempo rapido; così racchiudendo l'onirismo lo si dinamizza." Ivi, p. 25. A queste due prime, si aggiunge una terza prospettiva, quella dell'intimità che "ci rivela un interno meraviglioso, scolpito e colorato con prodigalità superiore a quella dei fiori più belli." Ivi, p.34 Così il disegno. "Il disegno, per noi spiriti razionali è un segno umano per eccellenza; basta vedere il profilo di un bisonte inciso sul muro di una caverna per sapere immediatamente che un uomo è passato di lì. Ma se un sognatore crede che la natura è un'artista che dipinge e disegna, non potrà ella forse scolpire la statua nella pietra tanto bene quanto può plasmarla nella carne? (...). Bisogna arrendersi all'evidenza e attribuire l'attività estetica delle sostanze stesse alle intime potenze materiali." Ivi, p.35 Così commenta Bachelard la descrizione di Fabre alla vista di una grotta (chiamata Tranc del Caleil) in cui compaiono mille disegni sulle pareti ma assolutamente naturali che testimoniano le capacità "artistiche" della natura stessa. Ivi, p.36

ad esse bisogna aggiungere un altro tipo di rêveries materiale "che valorizza l'intimità più in intensità sostanziale che in figure straordinariamente colorate." Ivi, p.37 La profondità diviene un dato fondamentale di questo tipo di rêverie che caratterizza la conoscenza alchemica: "l'alchimista proietta sulle sostanze a lungo lavorate il proprio inconscio, che viene a ricoprire le conoscenze sensibili. Se l'alchimista parla del mercurio, pensa esteriormente all'argento vivo, ma contemporaneamente crede di essere in presenza di uno spirito nascosto o prigioniero nella materia. (...) l'alchimista proietta la propria profondità." Ivi, p.51.

²²⁴ Ivi, p.59.

²²⁵ Ivi, p.60.

nel corso della rêverie stessa²²⁶. Dalla mano e dalla manipolazione l'immaginazione produce le sue forme, coinvolge il lettore, lo trasforma facendolo partecipare di una realtà originaria eppure inedita che lo conduce alla riscoperta di una dimensione profonda ed intima.

“Nel grande libro di Melville *Moby Dick*, in un capitolo intitolato precisamente *L'Etreinte de la main* è riportato un esempio di manipolazione di spermaceti. Lo spermaceti è una sostanza untuosa che si ritrova nel cranio della balena. Manipolare lo spermaceti, ecco un'esperienza che non abbiamo mai fatto, che non faremo mai, di cui forse non abbiamo mai sentito parlare. È dunque proprio grazie alla nostra complice immaginazione di lettore che possiamo prestare interesse al racconto di Melville. (...). Allora dalla mano resa agile dalla manipolazione, dalla mano felice di Melville, il benessere pervade l'essere intero. (...). Io affondai le mani in questa sostanza morbida. (...). Io ne aspirai profondamente l'aroma incontaminato; era proprio come il profumo di viole a primavera. In quell'istante lo ammetto- vissi come in un prato.”²²⁷

La sfera sensibile lentamente si riconfigura, attraverso la condivisione dell'immagine poetica e si estende oltre la commistione degli elementi tellurico ed acquatico dell'impasto coinvolgendo la dimensione olfattiva “réalité évanescence (...) qui peut être riche sur le plan mnémonique”²²⁸.

“Il profumo della primavera nasce da una mano felice. È il benessere continua: l'immagine di Melville diviene la buona coscienza della bontà di un uomo. Il testo prosegue così: “Mi bagnai le mani e il cuore in questa indescrivibile materia: ero pronto a credere all'antica superstizione di Paracelso che attribuiva allo spermaceti la rara virtù di stemperare l'ardore dell'ira. E mentre mi immergevo in questo bagno, mi sentii divinamente liberato da ogni acredine, ogni ansia, ogni tipo di malizia.” E infrangendo ogni barriera ormai pervaso dalla dolcezza del suo cuore, il gran *rêveur* Melville tende la mano ai suoi compagni di lavoro e lo straordinario capitolo di chiude così: “Oh miei cari compagni! Perché continuare a vivere nell'ingiustizia e a manifestarci l'un l'altro il benché minimo malumore o gelosia? Andiamo stringiamoci le mani, fondiamoci insieme, gli uni negli altri, fino a diventare spermaceti, un fatto della bellezza.”²²⁹ ” Si riscopre così una dimensione pacificata, intima che affonda le sue radici in un tempo altro dal mondo, quello dell'infanzia.

«Ces souvenirs d'odeur intime set relevant d'un avant-monde vont être incommunicable par le langage de la vie claire, mais l'image, dernier retranchement de la communication

²²⁶ Così avviene anche nel saggio del '52 quando la notte solitaria, contesto privilegiato di una rêverie serena, tutt'un tratto altera il suo aspetto presentandosi minacciosa.

²²⁷ Gaston Bachelard, *Causeries* (1952-54), cit., p. 77

²²⁸ Hélène Faivre, *Le nom d'odeur dans la poétique : un détail immense*, in AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p. 282.

²²⁹ Gaston Bachelard, *Causeries* (1952-54), cit., p. 79.

va prendere le relais pour faire pressentir l'indicible, lever la contradiction entre le moi et le non moi. Ce co-éveil va ouvrir un devenir à l'imagination élémentaire : le poète écoute le monde, « prête du monde se mettent à parler par le nom qu'ils portent » qu'il leur à donné. Alors le monde se fait miroir de l'homme. (...) Les parfums d'autrefois sont ainsi les derniers retranchements de la mémoire capable de faire re-surgir tout un passé rêvé, et cela par la seule dimension imaginaire du nom d'odeur. (...). L'imagination a en effet pour Bachelard un pouvoir primordial, (...) donne à l'image poétique le pouvoir de recréer la sensation. Ne dit-il pas, évoquant « l'odeur d'un capuchon mouillé » que « l'odeur était restée dans le mot ? »²³⁰ ». La parola custodisce la sensazione che esprime e illustra il viatico per la riappropriazione di essa nella sua valenza più intima.

L'intimità si esprime nelle immagini della casa, natale ed onirica, del ventre, del sarcofago di tutto ciò che è destinato a contenere la *solitudine del centro*, indicando in maniera implicita o esplicita, il ritorno alla madre . Anche in questo caso, secondo Bachelard, il ventre può avere un doppio significato: simile all'Orco di Pollicino esso può avere un valore esclusivamente digestivo, che annienta e divora, o simile alla balena di Giona l'inghiottimento può nascondere e restituire.

“C. G. Jung nel suo libro La psicologia del transfert presenta una vera e propria traduzione alchimistica dell'immagine di Giona, traduzione che, dal nostro punto di vista è estremamente preziosa perché ritorna a esprimere materialmente, con una partecipazione all'intimità della materia, ciò che l'immagine tradizionale esprime nel *regno delle forme*. (...). Ecco lo schema di questa immersione, lungo la quale si deve provare una perdita di immagini formali e un'acquisizione, lungo la quale si deve provare una perdita di immagini formali e un'acquisizione di immagini materiali: Ventre- Seno – Utero - Acqua –mercurio - principio di assimilazione.²³¹”

E tra questi elementi c'è una relazione che conduce dall'uno all'altro. Nell'inconscio interagiscono *animus* (es. il quadrato) e *anima* (es. il cerchio) nelle sue forme primitive esso è ermafrodito. L'intimità sussume su di sé l'immaginario della casa-corpo.

In tal senso al riposo si alterna e si contrappone il dinamismo e la tensione: “L'uomo sano, secondo Ippocrate è un composto equilibrato di acqua e fuoco. Al minimo malessere la lotta dei due elementi ostili ricomincia all'interno del corpo umano, una sorda contesa si

²³⁰ Helene Faivre, *Le nom d'odeur dans la poétique : un détail immense*, in AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p. 285. « En premier lieu, reprenons l'affirmation de Bachelard : « je suis d'abord odeur de menthe, odeur de la menthe des eaux »(ER, 42, p.10). « D'Abord », c'est-à-dire avant de me séparer du monde, de le déterminer par les mots, je suis le monde, je communie au réel sur le plan du sentir et cette fusion primitive justifie l'immédiateté de l'image, justifie que le nom poétique fasse accéder à la face cachée des choses. De fait, nous le remarquons, tout nom d'odeur est déjà, sur le simple plan perceptif, un poème naturel. » Ivi, p. 283.

« Alors il n'y a plus de contradiction à vouloir être un « rêveur de mots » : l'hétérogénéité concept-image soulignée par Bachelard est dépassée, imagination et raison se réconcilient, le « mot abandonne son sens » et s'ouvre à un au-delà du sens, à une objectivité nouvelle qui dit l'invisible dans le visible. » Ivi, p. 284.

²³¹ G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell'intimità*, cit., p.131

manifesta al minimo pretesto. Si potrebbe anche rovesciare la prospettiva e presentare una psicanalisi della salute. La lotta fondamentale può essere individuata nell'ambivalenza di Animus e Anima, ambivalenza che stabilisce in ciascuno di noi una lotta di principi contrari. Proprio questi principi contrari vengono ricoperti di immagini da parte dell'immaginazione. (...). Al minimo disordine immaginato all'interno delle sostanze il sognatore si ritiene testimone di un'agitazione di una lotta crudele.²³² Anche nell'intimità quindi si propone una tensione, un'opposizione che rende necessario il superamento dell'oggetto immaginario o della sua riconversione in termini di valori. In tal senso Bachelard intese anche l'alchimia come "dottrina di valori" e non "scienza della materia". "Infatti la valorizzazione (...) non può avere, per così dire, una rincorsa. Ogni valore deve scaturire sempre da un anti-valore. Per lavorare bene i metalli, pensava l'alchimista, è necessario saperli decomporre. (...) Si avrebbe una percezione più precisa del dramma alchemico, se ci si riportasse alla dialettica platonica della vita e della morte. Solo così si vivrebbero nel senso pieno della parola le immagini della mortificazione delle sostanze. Una sostanza la si mortifica, per rigenerarla, la si mortifica aggiungendole una *essenza* di morte, un po' di materia morta..un pizzico di mummia per esempio."²³³

A livello intimo dunque l'ostilità e lo scontro si ripresentano, la lotta si anima come era avvenuto nell'altro volume sulla terra, proprio in quanto "nel cuore di ogni sostanza l'immaginazione della collera materializzata suscita l'immagine di una contro-sostanza."²³⁴

Questa dialettica che viene agita all'interno del soggetto immaginante dove "l'immaginazione affronta un'*ontologia della lotta* in cui l'essere si esprime in un contro-sè, assumendo a un tempo i ruoli del boia e di vittima, un boia a cui non è permesso compiacersi nel suo masochismo. Il riposo è per sempre negato, neppure la materia ne ha diritto, l'intima agitazione si afferma."²³⁵ Ciò si realizza nell'immaginazione come luogo in cui si esprime la dinamica della lotta per cui alla Natura si contrappone una "contro-natura" di matrice propriamente umana²³⁶. In tale dimensione si riscontra il processo doloroso e duro del farsi dell'arte nella ricerca di una forma, del superamento della stessa nella volontà di liberazione della perfezione, dell'oltrepassamento del noto, dell'elemento comune, banale, frutto della propria cultura, della tradizione delle forme stesse. È un tendere, uno sforzo che si dà al di là delle proprie conoscenze che presuppone l'esaltazione

²³² Ivi, p. 64.

²³³ G. Bachelard, *Causeries*, p. 65.

²³⁴ G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell'intimità*, cit., pp.70-1.

²³⁵ Ivi, p.71.

²³⁶ "Si manifesta in questo modo una Contro-Natura che lotta contro la Natura in un'intima lotta che si sviluppa nel cuore di queste sostanze più solide. Per comprendere bene la natura di questa Contro_Natura intima, bisogna riprendere tutti i sogni di intimità dell'alchimista. (...). È nelle vene umane che bisogna fare le esperienze più interessanti e più valorizzate. (...). Non bisogna stupirsi se la Contro Natura delle sostanze si manifesta *umanamente*; è nell'uomo e per mezzo dell'uomo che la Natura si determina in Contro-Natura." Ivi, p.69

del pericolo, del rischio. "Se la lotta è arte, l'arte è lotta. Lo so, mi piace di tanto in tanto soffrire. E, s'egli mi vedesse, mi amerebbe. Io lo vedo. Chiudo ancora gli occhi. Mi soffermo ancora. Mi serro contro un olivo scarnito e nervuto come il lottatore.(...) Traudire, travedere sono gli indizii della mia infermità immorale."²³⁷

Tale tensione deve condurre al superamento delle proprie forme statiche, dei propri trascorsi, del proprio passato, tutto deve trasmutarsi verso la riacquisizione del passato in forme inedite e profonde, attraverso l'occhio dell'infanzia. Così esprime tale processo G. D'Annunzio: "Apro gli occhi. Mi sembra di aprirli in due modi dell'olivo, come se io lo abitassi, lo animassi. Mi sembra di sentire nelle mie palpebre il pallore argentino delle foglie. Mi chino, mi incammino. Porto su la mia spalla una parte di me, come una bracciata di foglie. Accompagna i miei movimenti quella dolcezza che un antico mostro chiamava aerea. Poi, a un tratto, esito e m'arresto; scuoto dall'omero il fascio fresco. E ricomincio a soffrire. Mi sembra che qualcuno debba escire da me. mi sembra che qualcuno di dentro sia per venire al mio soccorso, sia per irrompere dal profondo e per schiantarmi come s'io fossi impedimento, e per spezzarmi come se gli fossi legame. Soffro della sua tensione. (...). IL tempo dietro di me, alle mie calcagna, rasente ai miei tacchi, falcia l'erba cora e la mia vita breve. Mi sfiorano cose che io non so vedere e che raggiungono l'orizzonte ove la collina s'inazzurra e il passato s'incenera. (...). Un ricordo d'infanzia mi si parte dal cuore e mi cala fino alla punta delle dita."Il venturiero senza ventura, pp. 65-66

Questa alterità, questa differenza che l'uomo esperisce grazie all'immaginazione materiale nel rapporto con gli elementi e in se stesso si dà nell'espressione che diventa il nucleo centrale dell'indagine, quell'espressione che permette non di negare o irrealizzare il reale ma di dinamizzarlo di renderlo metamorfico....di surrealizzarlo.

Così è possibile superare le strettoie labirintiche del proprio io, del proprio contesto sociale del mondo circostante²³⁸.

²³⁷ G. D'annunzio, *Il venturi ero senza ventura*, in *Prose di Ricerca*, vol. II, p. 68

²³⁸ "Assai spesso, proseguendo nei libri il nostro lavoro solitario abbiamo invidiato gli psichiatri ai quali la vita offre ogni giorno dei casi nuovi dei soggetti che vanno da loro con uno psichismo completo. Per noi i casi sono delle piccolissime immagini trovate nell'angolo di una pagina, isolate in una frase inattesa, al di fuori della foga delle descrizioni realistiche. Ciò nonostante, malgrado la scarsità dei nostri successi, il nostro metodo ha un vantaggio, quello di porci unicamente di fronte al problema espressivo. Possiamo pertanto fare la psicologia del soggetto che si esprime o meglio del soggetto che immagina la propria espressione (...). Se i nostri sforzi potessero essere continuati, si arriverebbe a esaminare l'universo dell'espressione come un mondo autonomo, constatando che questo universo dell'espressione si presenta talvolta come un mezzo di liberazione rispetto ai tre mondi considerati dalla Daseinsanalyse: Umwelt, Mitwelt, Eigenwelt, mondo circostante, mondo interumano, mondo privato. Almeno tre mondi espressivi, tre generi di poesia possono essere distinti su questa base. Per esempio, in funzione della poesia cosmica si potrebbe vedere come essa costituisce una liberazione dell'universo reale, una liberazione dall'Umwelt che ci circonda, ci stringe ci opprime. Ogni volta che siamo riusciti a elevare le immagini a livello cosmico, ci siamo resi conto che siffatte immagini ci donavano una coscienza felice, una coscienza demiurgica. raffrontando i lavori di L. Binswager e quelli di Moreno si potrebbe forse formulare lo schema seguente. All'Eigenwelt, mondo dei fantasmi personali, si potrebbe associare lo psicodramma. Al

9. La materia forgiata e il nuovo spirito letterario

“Il verso è tutto. Nell’imitazione della Natura nessuno strumento d’arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obbediente, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d’un fluido, più fragrante d’un fiore, più tagliente di una spada, più flessibile d’un virgulto, più carezzevole d’un murmure, più terribile d’un tuono, il verso è e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; più definire l’indefinibile e dire l’ineffabile; può abbracciare l’illimitato e penetrare l’abisso, più avere dimensioni d’eternità, può rappresentare il sovraumano, il soprannaturale, l’oltremirabile; può inebriare come un vino, rapire come un’estasi; può nel tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l’Assoluto.”²³⁹

La conoscenza del mondo attraverso le immagini poetiche consente di dare valore alle cose, di attribuire un senso, un significato proprio, soggettivo, personale. Le qualità degli oggetti trovano un significato oggettivo ma allo stesso tempo ribadiscono un valore assolutamente personale²⁴⁰. Le “qualità immaginate²⁴¹” sono il valore che il soggetto conferisce alle cose, il modo in cui egli vi aderisce. “Quando la felicità di immaginare prolunga la gioia di sentire, la qualità si presenta come un’accumulazione di valori²⁴²” che si traduce nella nostra conoscenza delle corrispondenze della nostra possibilità di cogliere una vita metaforica.

La « tradition rhétorique qui s’appuie sur Aristote, définit la métaphore (...) comme un déplacement d’un sens propre, bref comme un « trope » fondé sur la perception de ressemblances²⁴³ ».

In tal senso ben si comprende il valore negativo della metafora negli studi epistemologici di Bachelard, in quanto essa può essere un ulteriore elemento di ostacolo nella formazione

Mitwelt, il mondo interumano, si potrebbe abbinare il sociodramma, e bisognerebbe invece accompagnare l’Umwelt, il mondo cosiddetto reale, con i principi dell’immaginazione materiale. In questo modo verrebbe fondata un’istanza psichica particolare che potrebbe essere benissimo chiamata l’istanza del cosmodramma. Il sognatore potrebbe operare sul mondo, fare dell’esotismo in casa, assumere un compito da eroe nelle battaglie materiali, partecipare alla lotta delle oscurità intime, schierarsi nella rivalità delle tinte. Uscirebbe trionfatore dai particolari delle immagini, da ogni choc nero.” G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell’intimità*, cit., p.74.

²³⁹ G. D’Annunzio, *Il piacere*, p. 141.

²⁴⁰ Così affrontando il problema del valore soggettivo delle immagini della qualità, dobbiamo convincerci che il problema del loro significato non è più il problema primario. Il valore della qualità si trova verticalmente in noi, mentre il significato della qualità si trova nel contesto delle sensazioni oggettive, orizzontalmente.” Ivi. p.77

²⁴¹ Ivi, p.78.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Jean-Jacques Wunemberger, *Bachelard ou l’ambiguïté de la métaphore*, in AAVV., Gaston Bachelard: Bachelard et l’écriture, cit., p. 207.

dello spirito scientifico in quanto essa inibisce la formazione di vere conoscenze. Essa si pone come inutile e pericolosa soprattutto nel pensiero scientifico.

Le figure retoriche, invece nello studio bachelardiano della *rêverie*, hanno certo un ruolo, quello di potenziare l'immaginazione soprattutto in quanto esse, come altro, valorizza « les changements d'échelle des signification, le grand renvoyant au petit, le petit au grand , jeux entre microcosme et macrocosme qui font le ressort même de certaines figures rhétoriques qui échangent la partie pour le retour ou le tout pour la partie.²⁴⁴»

Forse la spiegazione sta nella interpretazione in molti casi negativa e sviante della metafora. Conviene rileggere Bachelard alla luce del pensiero di Ricoeur in quanto i due pensatori concordano nel “reconnaître dans l’imagination symbolisante la voie royale de la création poétique. La métaphore n’est plus transfert , mais construction synthétique d’un sens nouveau. C’est pourquoi P. Ricoeur a pu faire de la métaphore “vive” un processus d’émergence du sens²⁴⁵” che conduce il pensiero simbolico al di là del pensiero ordinario , dell’ordine e del proprio. La metafora viva si arricchisce delle virtù del simbolo nel momento in cui esso si definisce come “le mouvement du sens primaire qui nous fait participer au sens latente et ainsi nous assimile au symbolisé sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude²⁴⁶».

La metafora si pone così come “linguaggio fuori dai linguaggi “storici”; è forza che nel momento in cui crea inventa e distrugge le proprie strutture logico-discorsive; si libera dall’incessante “brusio della lingua” e dal commercio dei segni. In tal senso il testo può “aggredire le strutture canoniche della stessa lingua”, la grammatica, la sintassi, il lessico intero nella varietà del suo costituirsi, in un inesauribile processo di trasmutazione, atto a far emergere “un nuovo stato filosofale della materia linguistica” .²⁴⁷” Essa indica la possibilità di intessere relazioni inedite tra le cose: « La métaphore semble donc avoir progressivement pris la place de la fonction symbolisant » in quanto essa mostra così « sa capacité à réunir des plans de signification séparés ²⁴⁸ » . Parallelamente così operando la metafora sposta, alterandoli, i significati, pienamente adeguata al dinamismo dell’immaginazione « la métaphore , dans son esprit plus que dans sa lettre, occupe bien chez Gaston Bachelard, une place centrale car elle synthétise les fonctions de l’imagination créatrice, qui a la possibilité d’établir des relations au-delà des contraintes analytiques de la raison.²⁴⁹ »

In quest’ottica acquista un valore affatto significativo la presenza nell’ultimo di questi volumi sugli elementi di una riflessione monografica che tematizza l’immagine della

²⁴⁴ Ivi, p.208

²⁴⁵ Ivi, p. 211

²⁴⁶ P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité, II: la symbolique du ma*, Aubier, p. 22

²⁴⁷ A. Trione, *La parola ferita*, Il Melangolo, Genova, 2007, p.51.

²⁴⁸ Jean-Jacques Wunemburger, *Bachelard ou l’ambiguïté de la métaphore*, in AAVV. , Gaston Bachelard: Bachelard et l’écriture, cit., p.211

²⁴⁹ Ivi, P.212

radice. Corrispondente a quella dell'albero aereo nel volume sull'aria in cui si evidenzia l'aspirazione della poesia all'oltrepassamento dell'umano, qui compare, nella riflessione sull'intimità, la volontà della ricerca sulle origini di tale movimento. Come sempre avviene, la ricerca dell'intimità avrà il sicuro effetto di rilanciare l'immaginazione su un territorio più elevato, quello delle cime, del superamento della realtà stessa.

Così Bachelard introduce il problema grazie alla lettura di Jung: "Il privilegio filosofico delle immagini originarie è che lo studio di ciascuna di esse porta a sviluppare quasi tutti i problemi su una metafisica dell'immaginazione. L'immagine della radice è particolarmente adatta a questo scopo. Secondo Jung, essa, come le immagini del serpente, corrisponde a un archetipo sepolto nell'inconscio di tutte le razze (...). Uno che studiasse con una lunga ricerca le diverse immagini della radice esplorerebbe tutta l'anima umana (...) I valori drammatici della radice si condensano in questa sola contraddizione: la radice è il morto che vive. Questa vita sotterranea è sentita intimamente e l'anima che sogna sa che essa è un lungo sonno, una morte languida e lenta.²⁵⁰" Proprio in quanto realtà psichiche originarie le immagini sono anche alla radice dell'esperienza: "La radice è l'albero misterioso, sotterraneo e capovolto.²⁵¹" In tal modo grazie alla suggestione della parola stessa *radice*, che conduce alla "radice di tutte le parole, al bisogno radicale di esprimere le immagini²⁵²", il sognatore potrà seguire questa immagine in tutte le sue implicazioni anche se, dando vita ad un albero rovesciato, essa condurrà, attraverso le viscere metalliche del mondo, nel centro della terra. Radice ed albero sono quindi elementi inscindibili propri di una catena di immagini che rappresentano un viatico per l'immaginazione verticale sia che essa voglia procedere verso il fuori, verso il vasto, verso l'alto, sia che invece la valorizzazione conduca a arretrare nel dentro, nel piccolo, nel basso, fino a percorrere il cammino che approda al centro della terra. Il regno vegetale offre un territorio aperto in cui l'immaginario può esprimersi liberamente riuscendo a trovare nella materia legnosa un buon conduttore d'energia immaginativa.

"Nel nostro studio sull'immagine del vegetale, ci è sembrato piuttosto strano vedere apparire molto spesso un albero *mutato*. La maggior parte dei sognatori, infatti, mostra delle preferenze per determinate parti dell'albero. Crediamo che ci siano degli oggetti che possiedono delle forze di integrazione, degli oggetti che ci servono per integrare le immagini. Ai nostri occhi, l'albero è un *oggetto integrante*. Esso normalmente è un'opera d'arte. Quando riusciamo a dare allo psichismo aereo dell'albero la preoccupazione complementare delle radici, una vita nuova anima il sognatore, il verso riceve tutta la portata del suo dinamismo induttore. L'immaginazione coglie allora tutte le forze della vita vegetale. Vivere come un albero! Che crescita! Che profondità! Che rettitudine! Che

²⁵⁰ G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell'intimità*, cit., p. 250

²⁵¹ Ivi, p. 251

²⁵² Ivi, p. 253

verità! Sentiamo immediatamente agire le radici dentro di noi, ci rendiamo conto che il passato non è morto, che abbiamo qualcosa da fare, oggi, nella nostra vita oscura, sotterranea e solitaria, nella nostra vita aerea. L'albero è dovunque allo stesso tempo. la vecchia radice produrrà un nuovo fiore. L'immaginazione è un albero, possiede le virtù integranti dell'albero, è radice e ramo, vive tra terra e cielo. L'albero immaginato appare gradualmente come l'albero cosmologico, l'albero che riassume un universo che fa un universo. Per molti sognatori la radice è un asse della profondità: essa ci rimanda a un passato lontano, al passato della nostra stirpe.²⁵³ La rêverie della radice è così profonda che Bachelard ricorda come "Gabriele D'Annunzio, cercando il proprio destino in un albero scrive: "Mi succedette di credere che osservavo così quell'albero virginalmente, e che le sue radici difficili tremavano nel profondo di me stesso come le fibre della mia stirpe..." (G. D'Annunzio, *Il Detto del Sordomuto* che fu miracolato nel 1266, Roma, 1936) L'immagine, come spesso avviene in questo poeta italiano, è indubbiamente sovraccarica, ma segue la direzione delle rêverie di profondità. Nello stesso libro, D'Annunzio, seguendo la stessa immagine, prosegue: "Tutta la mia vita, per brevi istanti, è sotterranea come la radice di una roccia cieca." .²⁵⁴

La radice è metafora di uno sprofondamento dell'immaginazione nei territori dell'intimità, nei luoghi dell'origine, delle provenienze. "Le sensazioni non sono allora nient'altro che le cause occasionali delle immagini isolate. La causa reale del flusso di immagini, è invero la causa immaginata."²⁵⁵ La funzione di irrealtà produce un dinamismo nella psiche, divergendo da una funzione di realtà che la blocca riducendo le immagini a un valore puramente "segnico". Il luogo ove ciò meglio si verifica è quello della letteratura in cui la coscienza si esprime. Ecco perché la radice diviene essa stessa il luogo del radicamento che, nella sua immagine materiale, riconduce in sé l'esterno e l'interno.

"Detto altrimenti, i quattro elementi materiali sono ciascuno la radice di un'immaginazione che si può ben definire come immaginazione materiale poiché oltrepassa in un certo qual modo la contemplazione delle forme e dei colori, per segnare dei tesori e delle forze nel cuore stesso delle cose, nel cuore stesso del mondo."²⁵⁶

Ecco la motivazione del profondo radicamento di alcune immagini che sussumono su di sé significati particolari ed irrinunciabili e della possibile trasmutazione di queste immagini in analoghi di esse. Si tratta, in realtà di ceppi, grappoli di immagini, su cui l'autore di sofferma: la casa-tetto-ventro-sarcofago (etc.).

Se il significato di queste immagini a livello psichico e filosofico insieme, come anche il complesso di Giona e dell'inghiottimento è la necessità, al di là dell'antagonismo e dell'ontologia della lotta, di riposizionarsi nella ricerca di un centro di un luogo sicuro e

²⁵³ Ivi, p. 183

²⁵⁴ Ivi, pp.257-8

²⁵⁵ Ivi, p. 259

²⁵⁶ Ivi, p.41

riparato²⁵⁷, intimo, d'altra parte è evidente che si tratta di immagini che rimandano tutte ad uno stesso archetipo.

L'isomorfismo²⁵⁸ delle immagini deriva proprio dal fatto che "le immagini materiali sostanzializzano un *interesse*²⁵⁹", un *valore* soggettivo che declina in maniera di volta in volta diverso, l'archetipo. Bachelard mostra di condividere il valore dell'archetipo proposto da Jung per il quale "l'archetipo è un'immagine che si radica nell'inconscio più remoto, un'immagine che proviene da una vita che non è la nostra vita personale e che non è possibile studiare soltanto riferendosi a un'archeologia psicologica.. tuttavia non basta dire che si rappresentano gli archetipi come dei simboli, bisogna aggiungere che si tratta di *simboli motori*.²⁶⁰" Allo stesso tempo però Bachelard completa questa definizione con quella di Desoille che "ha precisato questa nozione di archetipo affermando che, se si riduce l'archetipo a un'unica immagine, non lo si può comprendere appieno, poiché un archetipo a un'unica immagine, non lo si può comprendere appieno, poiché un archetipo è piuttosto una serie di immagini che riassumono l'esperienza ancestrale in cui può venirsi a trovare non solo un individuo, ma chiunque. (...).²⁶¹"

Il linguaggio, in particolar modo quello poetico, si dà come luogo privilegiato di rapporto con le immagini stesse. Ma, anche all'interno dello spazio letterario bisogna operare delle distinzioni: "Sembra che ci siano delle zone in cui la letteratura si presenta come un'esplosione del linguaggio. (...) I chimici prevedono un'esplosione quando la probabilità di ramificazione supera la probabilità di terminazione. (...nelle) immagini letterarie, le ramificazioni si moltiplicano; le parole non sono più dei semplici termini non pongono un termine a pensieri. Hanno il futuro dell'immagine. (...). In una forma di poesia più libera , come quella praticata dal surrealismo il linguaggio è in piena ramificazione. Il testo allora, è un grappolo di immagini. (Poichè) il linguaggio governa l'immaginazione.²⁶²" Tale testo esprime istantaneamente la sua valenza metamorfica ed

²⁵⁷ "La dimension centripète de la rêverie est plus fondamentale, plus obédante, plus régulatrice que la rêverie centrifuge. L'homme est un être-en-quete-du centre. L'homme est un constructeur de refuge. La métaphysique bachelardienne n'est pas celle de la dilatation ma celle du repli. Si l'homme moderne va du monde clos à l'univers infini (...) l'homme bachelardien rêve au contraire de réinvestir un cosmos qui soit à sa mesure. Dans l'infini on n'est pas chez soi!" J. Libis, *Le complexe de Novalis ou l'imaginaire du repli*, in Bachelardiana, p.82.

²⁵⁸ "Bachelard individua alcune costanti semantiche inerenti al contenuto stesso delle produzioni oniriche. In tal modo egli mette in risalto, tra l'altro un principio di isomorfismo secondo il quale un'immagine sussiste identica a se stessa attraverso le differenti stratificazioni delle sue manifestazioni (caverna, casa ventre) sia che sia proiettata verso l'universo, sia che essa si radichi nella profondità dell'io." J.J. Wunembuerger, *L'immaginario*, cit., p. 50. Tale valore è ripreso e sviluppato e costantemente richiamato dall'analisi antropologica del celebre lavoro di Durand: "Non si può non constatare il notevole isomorfismo che conette i diversi simboli in un *regime* specifico dell'immagine, caratterizzato da costellazioni simboliche che vanno tutte a polarizzarsi intorno a due grandi schemi diairetico e ascensionale e all'archetipo della luce." G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 219

²⁵⁹ G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell'intimità*, cit, p.11.

²⁶⁰ Ivi, p.229.

²⁶¹ Ivi, p.185

²⁶² Ivi, p.28

eccezionale, produttrice di una completa trasformazione della materia e della forma verbale: la parola acquista un valore assoluto metaforico e metamorfico conquistando una dimensione di novità che continuamente scrive e riscrive i suoi significati.

“Voglio scrivere un libro ove tutte le parole sieno vive e musicali come le foglie che fremono variamente a ogni mutazione di soffio in una giornata varia del mio marzo. Voglio dare al mio libro il fremito delle foglie al soffio del mattino, al soffio del mezzodì, al soffio della sera, al soffio della notte. Ma chi scriverà un libro che somigli a un giorno e una notte del solstizio? Chi scriverà un libro che somigli all’equinozio di settembre? Bisogna che io li scriva. Ci sono ancora molti altri modi d’adoperare la lingua di Dante, moltissimi altri modi che Dante non conobbe e non conobbero gli ottimi scrittori di secolo in secolo. C’è nell’arte di collocare le parole una novità perpetua[che mi rinnova la vita universale e mi collega alla vita universale, a tutte le forme della vita innumerevole, anche a quelle in punto d’apparire. Sono un artista duplice: ho un’arte exoterica, quella di ieri, e un’arte esoterica, quella di oggi, quella di domani. Oggi dopo lo sforzo severo della tragedia arcaica, mi rimetto a scrivere per me, per me solo, pel mio piacere, per il mio gioco, per la mia ricerca; e, in terra toscana, invento una sintassi volubile che sembra animata da una brezza mattutina odorosa di spigo e di salvia, come un certo drappare in certi disegni di maestri toscani ch’io so. Ho preso il fanciullo di Pescara, e me lo son messo sulle spalle.”²⁶³”

Tale tensione di ricerca, propria dell’aspirazione a realizzare il *Libro sovrannaturale*, risulta caratterizzare la poetica dannunziana in cui appare evidente la centralità, nell’organizzazione del discorso poetico, della centralità del linguaggio delle immagini. Ecco perché anche ne *La terra e le rêverie del riposo* viene ribadito il ruolo più sperimentale ed innovativo della ricerca espressiva come caratterizzante il Nuovo Spirito Letterario²⁶⁴ il quale si muove alla ricerca di “un pancalismo attivo, un pancalismo che promette, che progetta il bello al di là dell’utile, dunque il pancalismo che deve *parlare*.”²⁶⁵”

La metafora totale²⁶⁶ anima il nuovo sperimentalismo letterario che si esercita proprio nell’utilizzazione inedita del potere dell’immaginazione, ridefinendo i confini dell’arte e

²⁶³ G. D’Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol.II., cit., p. 398.

²⁶⁴ Infatti “E’ un attributo del nuovo spirito letterario, così tipico della letteratura contemporanea quello di cambiare il livello di immagine, di salire o di scendere lungo un asse che va nei due sensi, dall’aspetto organico a quello spirituale, senza mai accontentarsi di un unico piano di realtà. Così l’immagine letteraria ha il privilegio di agire contemporaneamente come immagine come idea. Essa implica intimità e oggettività. Non ci si deve stupire che sia al centro stesso del problema dell’espressione. ” G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell’intimità*, cit., p.154 Si rende possibile qui il confronto con il Nuovo Spirito Scientifico opera del 1934 del periodo epistemologico bachelardiano.

²⁶⁵ Ivi, p.29.

²⁶⁶ “Siamo indubbiamente abituati a questo gioco di inversione che fissa il realismo delle immagini a volte nell’uomo, a volte nell’universo, ma bisogna sottolineare che questo stesso gioco di inversione costituisce la dinamica dell’immaginazione. Grazie ad esso, il nostro psichismo si anima e crea una sorta di metafora totale che traspone i due i termini filosofici del soggetto e del universo. Questa trasposizione deve essere vissuta sulle immagini più fragili, più sfuggenti, meno descrittive. È

dell'immaginario. "Così, nella vivente poesia, tutto è rilevanza consonanza dissonanza. Il tono di quel metallo mitico, da quel lontano mattino pasquale di puerizia (avevo quattordici anni), non ha riecheggiato in tutta la mia vita di bramosie e di metamorfosi? e anche oggi lo risento vibrare nel più alto grado della mia spiritualità e della mia carnalità (...). Il mio più alto e più raro privilegio è in questo potere di trarre nuove tempere di suono da tutte le cose che io tocco, da qualunque cosa ch'io tocchi; e ciascuna tempera nuova risveglia in me un nuovo mondo e si propaga nell'invisibile e si perpetua nell'eterno. Io non sono uno scrittore da scrittoio. sono un artefice di vita assiduo, congiunto alla intera vita, accordato alla vita universale del mio linguaggio, che è il mio parlar materno e che pure è inimitabile, di numerosa composizione e di favolosa invenzione,(...). *Incipit ars nova.* (...)"²⁶⁷

Si disegnano così, nella parola poetica, i confini dell'immaginario che si snoda nel dispiegarsi dialettico delle sue forze, dei suoi vettori dinamici fuori dalla storia, fuori dal tempo, principalmente senza nome²⁶⁸, un luogo in cui sussiste una conoscenza disinteressata e in-formale che si agita tra la collera e il riposo, in una conoscenza che sempre si dà come estatica e contemplativa del mondo ma che allo stesso tempo, nella lettoscrittura, si offre come metamorfico percorso di chi, lontano dalle *rêveries* della notte, vive attivamente le potenzialità della rêverie diurna.

"Laddove il linguaggio della scienza è un linguaggio interamente artificiale, costruito in un "vuoto" di natura, il linguaggio della rêverie è un linguaggio che, al di là della natura, prolunga la natura stessa: non da essa si recide, bensì la trasforma, la purifica. La purezza della surrealtà, in fondo, non è altro che la catarsi del reale in parola: è una parola pura in cui l'intero mondo dei dati si è surrealizzato."²⁶⁹ Così può rivivere nella parola l'aspirazione all'assoluto, il raggiungimento della purezza: attraverso l'immersione e

questo il caso dell'immagine dello sguardo della grotta."Ivi, P.173 La dimensione della metafora è in tal senso suggestiva e apre a ulteriori approfondimenti proprio nella direzione indicata dalla singolarità del procedere metaforico che si pone a partire da Aristotele: "la metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro : e questo trasferimento, o dal genere alla specie o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia" (Poetica, 1457b 6-10) per arrivare alla complessa lettura di P. Ricoeur in *La metafora viva*, in cui la metafora si precisa come movimento verso, come ciò che procede ed altera il reale per produrre lo stra-ordinario, l'insolito che si instaura nel rapporto tra due termini. È proprio in questo *trans – ferre* che si verifica la valorizzazione del *trans*, del procedere oltre, che coincide con la produzione di senso. "Tema questo, che, potrebbe essere letto anche in chiave bachelardiana, di stampo surrealistico, come posizione poetica di surrealtà, per approdare infine, con linguaggio quasi bachelardiano, all'individuazione di una "zona intermedia" come spazio precipuo della metafora." V. Chiore, *Il poeta, l'achimista, il demone. La dottrina tetraivalente dei temperamenti poetici*, cit. p.50.

²⁶⁷ G. D'Annunzio, *Prose di Ricerca*, vol.II, cit., pp.228-9

²⁶⁸ Le rêveries "ci aiutano a scendere così profondamente in noi stessi che veniamo liberati dalla nostra storia. Ci liberano dal nostro nome. (...). Tutta la vita è sensibilizzata dalla rêverie poetica, una rêverie che conosce il prezzo della solitudine. L'infanzia conosce l'infelicità attraverso gli uomini. Nella solitudine, può lenire le sue pene." G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 109. Ma la rêverie non scompare con l'oltrepassamento dell'infanzia: la solitudine infantile la si ritrova anche in seguito nell' "illuminazione – il che equivale a dire negli istanti della sua esperienza poetica." Ivi, p.110.

²⁶⁹ G. Sertoli, *Le immagini e la realtà*, cit., p.295.

l'aspirazione alle altezze, la lotta e la caduta, la tensione e la riconquista dell'intimità la poesia costruisce il suo percorso ritmo analitico incessante animato dall'immaginazione materiale e da quella dinamica in modo che il movimento della vita sia incessante e rinasca nelle parole. Tale ansia palinogenetica che restituisca il proprio valore creatore alla parola poetica lo si riscontra anche nel pescarese che immagina per questo evento l'avvento di una nuova epoca di rinascita: "Il Nuovo Rinascimento dovrà dunque cominciare col ristabilire il culto dell'Uomo. E i nuovi artisti, come gli antichi chiederanno alla scienza la facoltà di creare; ciò è di continuare la Natura, di aggiungere alla natura più alte anime e più nobili forme, di manifestare per segni luminosi l'Ideale. Nell'età di Leonardo e di Michelangelo la scienza non contrastava l'arte. Dietro i fogli occupati da disegni di anatomia il Vinci scriveva le laudi del corpo umano. il Buonarroti piantava una candela ardente nell'ombelico dei cadaveri per studiarli a notte. Ambedue sapevano qual prodigio sia Uomo. (...). Fervidissimo adoratore della parola e credente nella sua assoluta superiorità su tutti gli altri mezzi di espressione, io son certo che la prima luce verrà da un libro. *E libro lux.*²⁷⁰"

Le parole di D'annunzio danno materia alle riflessioni bachelardiane degli anni quaranta, mostrando come le tensioni divergenti che animano l'immaginazione indicano trame latenti da portare in luce, da svelare, in cui riscoprire l'aspirazione all'assoluto della contemplazione e della meraviglia che il poeta rivolge a se stesso e al mondo insieme ai linguaggi più propri con cui essa si esprime, nei termini della fuga, dello scontro, dell'ascesa, della scoperta del mondo ma anche nei termini del riposo, della casa, del ventre. Immagini poetiche che offrono spunto per ulteriori riflessioni, quelle che dalla materia, attraverso il dinamismo dell'immaginazione, procedono verso la forma, quelle che nello svolgersi delle pieghe dell'immaginazione ritrovano una riconfigurazione inedita del soggetto immaginante.

²⁷⁰ Ojetti U., *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano, 1895, p.365

Cap. II La configurazione delle forme dello spazio poetico: la topo-analisi della creatività poetica.

1. La *Poétique de l'espace* e la definizione dello spazio della poesia

“A bene leggere *La Poétique de l'espace*, (...) mi sembra che si chiede al libro di sostenere delle affermazioni che sembrano in contraddizione con esso, ciò non ha il valore di un'obiezione ma anzi si accorda con la sua linea. In apparenza l'opera continua la celebre serie sull'acqua l'aria, la terra e il fuoco. Come l'aereo e l'igneo, lo spaziale sarebbe un distretto dell'immaginazione sostanziale, un valore dell'immaginario o anche un tema per orientare i sogni del lettore quando incontra delle immagini specializzate e spazializzate. (...) Il fatto che una certa immagine ci accolga o ci espella, che ci dia una sensazione di soggiorno felice o infelice, che ci racchiuda o ci dia riparo, che deporti o ci trasporti, non significa solo che l'immaginazione si impadronisce delle esperienze reali o irreali dello spazio, ma che, attraverso l'immagine, ci avviciniamo allo spazio stesso dell'immagine, a quel fuori che è la sua intimità, a quello che, con le parole di Michaux, indimenticabili quando quello lo si comprende, si chiama “l'orribile dentro e fuori che è il vero spazio”.²⁷¹ Così M. Blanchot individua la cifra della riflessione estetica bachelardiana che si concentra, alla fine degli anni '50, proprio sull'elaborazione di una poetica dello spazio.

La singolarità del *La Poétique de l'espace* bachelardiana non altera i presupposti della riflessione che la precedono, l'interesse per l'immaginazione e le sue potenzialità espressive che lo occupano fin dalla fine degli anni '30²⁷², ma rappresenta un approdo

²⁷¹ M. Blanchot, *Vaste comme la nuit*; in *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 431 - 432. Così, a proposito dell'immagine, si esprime J.L. Nancy: “Il suo “dentro” non è altro che il suo “davanti” : il suo tenore ontologico è superficie, esposizione, espressione. (...). Non un' “idea” (idea, eidolon) come una forma intelligibile, ma una forza che forza la forma a toccare se stessa.” Jean-Luc Nancy, *L'immagine – Il distinto* in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli, 2007, p.43. Ciò che un'immagine esprime, come nel caso di un'immagine di scrittura, al di là dell'immagine stessa è una “funzione di immagine” (Ivi, p. 36) che “ferma sulla soglia sul tratto stesso che divide il fuori e il dentro, la luce e l'ombra, la vita e l'arte, la cui partizione è tracciata proprio da ciò che (la distinzione) ce la fa oltrepassare senza abolirla: un mondo in cui entriamo pur restando sulla sua soglia e che si offre pienamente per quello che è, un mondo, cioè una totalità indefinita di senso (...).” Ivi, p.37.

²⁷² Dopo la pubblicazione de *La formation de l'esprit scientifique* nel 1938 si apre la stagione più propriamente estetica della riflessione bachelardiana fino ad allora consacrata a studi di stampo epistemologico: dello stesso anno è la pubblicazione della *Psychologie du Feu*, mossa dalla volontà di purificare, razionalizzandoli tramite una lettura psicoanalitica, gli errori della scienza dovuti all'immaginazione. Successivamente egli pubblicherà nel 1939 il *Lautréaumont* dedicato interamente a Isidore Ducasse e ai suoi *I canti di Maldoror*, in cui si delinea l'esigenza di una più complessa ed articolata lettura del problema dell'immaginazione che infatti si darà negli anni successivi con i quattro volumi dedicati agli elementi acqua, aria e terra: *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêves de la volonté* (1948), *La terre et les rêves du repos* (1948).

maturo e consapevole in cui si delinea una riflessione originale che sintetizza, tramite una concreta fenomenologia del farsi poetico, momenti, studi e analisi precedenti. Allo stesso tempo l'opera del '57 si pone come un'isola, o un arcipelago, dovremmo forse dire, di luoghi poetici che rischiarano il senso più profondo della *rêverie* mostrandone contorni, forme, e, anche se indefiniti, confini. In tal senso se pur l'immaginazione materiale trattata dalle opere degli anni '40, resta il principio dinamizzante della *rêverie* (si ricordi che lo stesso Bachelard indagherà nuovamente gli elementi poco prima della sua morte²⁷³) egli ritorna allo studio delle opere letterarie dopo quasi dieci anni²⁷⁴ perpetuando la sua originale ricerca di un nuovo spirito letterario²⁷⁵ ma mutando l'angolo prospettico, rinnovandolo, ri-cominciando.

Si riscopre, nel procedere bachelardiano, un procedere ritmo-analitico²⁷⁶, che si realizza in un "metodo del discontinuo"²⁷⁷ come nota Lescure. In tal modo l'opera si compone sempre per essere un "opera futura. Bisogna sapere distruggerne e ricostruire l'ordine vissuto, leggere a rovescio e per diritto, a caso e in tutti i sensi, provocarne le sorprese, metterla in prospettive inattese forse da lei stessa, leggerla e rileggerla, e rileggerla ancora, senza fine come un poema che non esaurisce mai i suoi significati: "La letteratura comincia con la seconda lettura".²⁷⁸

Si comprende l'importanza di questa disposizione critica bachelardiana che si esercita prima di tutto nei confronti della propria stessa lettura che si assimila così alla creatività propria della prassi artistica. Vittima forse anch'egli del *complesso d'Orfeo*²⁷⁹, Bachelard si

²⁷³ Dopo lo studio più maturo delle problematiche relative all'immaginario nelle due poetiche del 1957 e del 1960, *La poétique de l'espace* e *La poétique de la rêverie*, Bachelard ritornerà allo studio dell'elemento igneo in *Fragments d'une poétique du feu* (opera rimasta incompiuta e pubblicata nel 1988) e *La flamme d'une chandelle*.

²⁷⁴ Si ricordi infatti che *La terre et les rêveries de la volonté* e *La terre et les rêveries du repos* sono del 1948.

²⁷⁵ "Sembra che ci siano delle zone in cui la letteratura si presenta come un'esplosione del linguaggio. (...) I chimici prevedono un'esplosione quando la probabilità di ramificazione supera la probabilità di terminazione. (...) nelle immagini letterarie, le ramificazioni si moltiplicano; le parole non sono più dei semplici termini non pongono un termine a pensieri. Hanno il futuro dell'immagine. (...) In una forma di poesia più libera, come quella praticata dal surrealismo il linguaggio è in piena ramificazione. Il testo allora, è un grappolo di immagini. (Poiché) il linguaggio governa l'immaginazione." Proprio per tali aspetti il linguaggio poetico, sperimentale ed innovativo nella ricerca espressiva, viene definito come "il Nuovo Spirito Letterario" *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris. (tr. It. Red Edizioni, Como, 1994), p. 154.

²⁷⁶ "La ritmoanalisi, la cui funzione è quella di liberarci dalle agitazioni contingenti, ci restituisce, contemporaneamente alle alternative di una vita veramente dinamica. Attraverso la ritmoanalisi, grazie ai ritmi profondi ben riconosciuti, le ambivalenze, che la psicanalisi caratterizza come incongruenze, possono essere integrate, dominate. Appaiono allora degli ambivalori valori opposti che dinamizzano il nostro essere ai suoi due bordi estremi, il versante dell'infelicità e quello della gioia." G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte rinascita*, tr. It Red Edizioni, Como, 1987, p.17.

²⁷⁷ Introduzione di Jean Lescure in G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, Dedalo Libri, Bari, 1973, p. 22.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Definendo i caratteri della ritmoanalisi come vocazione propriamente estetica della dimensione umana Bachelard evidenzia: "Questo riposo attivo, questo riposo vibrato, sembra corrispondere, per Pinheiro dos Santos allo stato lirico. (...). Giustamente egli propone per la ritmoanalisi un mito

interessa, nel suo procedere critico, alla ricerca concreta e pratica di un “metodo della creazione, che dovesse formare una sorta di arte poetica.”²⁸⁰ Ecco perché Lescure definisce Bachelard “ l’ermeneuta di se stesso. (...). La sua ermeneutica è singolare: non traduce parole; ne suscita di nuove. Non decifra un senso; aggiungerebbe piuttosto senso a senso ed enigma ad enigma.”²⁸¹

La ritmoanalisi come metodologia del procedere della lettoscrittura addensa di significato il valore dello scritto, del detto e quello della sua pausa, del suo silenzio; spiega come leggere la complessità dell’opera bachelardiana senza fermarsi alla sua apparente ed accogliente familiarità. L’ingenuità bachelardiana non è un limite ma un momento fondamentale in cui si mostra l’importanza del riposo, momento dialettico fondamentale nella dimensione ritmoanalitica.

Il riposo conduce all’ascolto ed alla visione dell’immagine, alla possibilità di cogliere la pluralità dei sensi che permangono nella lettura. Al riguardo Blanchot commenta: “La lettura è ignorante: comincia da ciò che legge e lì scopre la forza di un inizio. Essa è ricezione e intelligenza, non già potere di decifrare e di analizzare, di andare oltre con lo sviluppare o di tornare al di qua mettendo a nudo; a rigore non comprende ma intende. (...) Grande erudito, maestro di un “razionalismo attivo” (Bachelard) ha spesso raccontato come sia stato costretto a dimenticare ciò che sapeva e a cambiare abitudini di pensiero per non tradire quello che ai suoi occhi è l’atto poetico essenziale. “Qui –egli dice- il passato della cultura non conta.” Per penetrare nella presenza delle immagini, il filosofo deve fare solo ciò che fa il lettore più semplice: essere presente all’immagine con una adesione totale alla sua solitudine e alla sua novità d’immagine. Si tratta di affermazioni liberatrici”²⁸²

Proprio nell’ottica di un cambiamento di prospettiva Bachelard esperisce i confini della poetica dello spazio, la lettura della poesia è un’operazione complessa che si dà nella tensione e nel riposo, nell’ambivalenza costante di valori che l’immagine crea, che si sostanzia di combinazioni di immagini che riposano su valori archetipici²⁸³, che rimandano, riconfigurandolo, alla inesauribile novità della vita che l’animo umano

lirico che potremmo chiamare il *complesso di Orfeo*. Questo complesso corrisponderebbe al bisogno primitivo di piacere e di consolare; si richiamerebbe alla carezza caritatevole e si caratterizzerebbe di un’attitudine in cui l’essere si compiace di piacere, di un’attitudine offerta. Il complesso di Orfeo rappresenterebbe così l’antitesi del complesso di Edipo. (...). La ritmoanalisi come la psicoanalisi, si offre allora come una dottrina dell’infanzia ritrovata, dell’infanzia sempre possibile, che apre davanti ai nostri sogni un avvenire indefinito. (...). È nell’infanzia che sono i ritmi creatori e formatori.” (T.d.r.) G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp. 148-9.

²⁸⁰ Introduzione di Jean Lescure, in G. Bachelard, *L’intuizione dell’istante*, cit., p. 19

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Blanchot, *Vaste comme la nuit*, cit., pp. 426-7

²⁸³ Bachelard mostra di condividere il valore dell’archetipo proposto da Jung per il quale “l’archetipo è un’immagine che si radica nell’inconscio più remoto, un’immagine che proviene da una vita che non è la nostra vita personale e che non è possibile studiare soltanto riferendosi a un’archeologia psicologica. Tuttavia non basta dire che si rappresentano gli archetipi come dei simboli, bisogna aggiungere che si tratta di *simboli motori*.” G. Bachelard, *La terra e il riposo, le immagini dell’intimità*, cit., p.11.

accoglie e dice nella poesia. Ecco perché il problema della lettura si pone in maniera costante: lo sguardo della critica letteraria, della psicanalisi risultano inefficaci e sterili²⁸⁴. Colui che, come ricorda Georges Canguilhem nella prefazione agli *Études*, si definì fino alla fine uno studente²⁸⁵, si pone in maniera aperta, partecipe, disponibile nei confronti dell'immagine letteraria: "è indispensabile essere presenti, presenti all'immagine nell'istante dell'immagine: se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione ad una immagine isolata, precisamente nell'estasi stessa provocata dalla novità dell'immagine."²⁸⁶

In tal senso l'indagine dello spazio poetico si pone come momento fondativo di una ricerca in cui si rintraccia la complessa delineazione di un momento aurorale di creazione dell'immagine in cui il lettore si ri-conosce. "C'est enraciner les images dans les profondeurs psychique, entre autres dans les souvenirs de l'enfance et dans les strates des archétypes. (...)"²⁸⁷ Tale radicamento dell'immagine nella fantasia del lettore e del poeta nasce dalla presenza di un omogeneo sostrato mitico cui si attinge. "Come dimostra la più autentica poesia dannunziana, moto poetica, appunto nel suo filone più caratteristico, che può considerarsi l'elaborazione originale del "retaggio presente in ogni individuo"; retaggio sempre più chiaramente identificato dal poeta con quanto di sé viene rivelando all'arte la stessa Natura, "madre immortale" fuori del tempo e dello spazio, "di sé medesima nata/ a tutti comune e sola/ incomunicabile."²⁸⁸

Il porsi stesso dell'elaborazione poetica si offre all'artista pescarese in maniera complessa e articolata evidenziando, fin dalle prime opere, una tensione verso la comprensione dell'arte come partecipazione inedita al mondo ed alla natura e creazione di uno cronotopo alternativo a quello reale che viva all'interno della parola poetica: "L'arte è una

²⁸⁴ Al contrario, nota Bachelard, l'atteggiamento "obiettivo" del critico spegne il *retentissement*, rifiuta per principio, la profondità da cui deve partire il "fenomeno poetico primitivo." G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari, 1975, p.13. La critica per i tradizionali approcci interpretativi coinvolge anche la psicanalisi, i cui limiti nell'indagine dell'immaginazione poetica Bachelard già aveva rintracciato nella *Psicanalisi del fuoco*: lo psicanalista infatti non risulterebbe che un *traduttore, traditore* dell'immagine poetica troppo referenziale al vissuto biografico e biologico dell'autore letterario. Non è un caso se l'approccio bachelardiano alla critica letteraria sia definito da Poulet come una "rivoluzione copernicana" (Poulet George, *La coscienza critica*, a cura di Giovanni Bagnolo, Genova, 1991, p. 148). Bachelard mette in guardia il suo lettore contro i rischi dell'oggettivazione dell'immagine letteraria: "Descriverla oggettivamente significa sminuire e arrestare una fantasticheria. È un non senso pretendere di studiare oggettivamente la fantasia. Ci si deve interessare della descrizione oggettiva se si vogliono seguire nella loro indipendenza tutte le attività del soggetto immaginante." Il capovolgimento è concreto. Ciò vuol dire però che nel mondo delle realtà soggettive si debba mirare a una soggettivazione pura, come nel mondo della conoscenza scientifica bisognava purgare quest'ultima da tutti gli elementi soggettivi." Ivi, p. 161.

²⁸⁵ "Io studio! Non sono che il soggetto del verbo studiare. Pensare, non oso. Prima di pensare bisogna studiare. Soli, i filosofi pensano prima di studiare." (T.d.r.) G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, P.U.F., Paris, 1961, p.55.

²⁸⁶ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 5.

²⁸⁷ J.J. Wunemburger, *Imaginaire et rationalité: une théorie de la créativité générale*, in AAVV., *Ricominciare- Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, a cura di Francesca Bonicalzi e Carlo Vinti, cit., p.127

²⁸⁸ Mario N. Ferrara, *D'Annunzio e Jung: Inconscio, linguaggio e mito*, in *D'Annunzio e Jung*, "Quaderni del Vittoriale", gennaio-febbraio 1980, n.19, p. 24.

sorta di magia pratica", più volte ripete D'Annunzio. E il senso più riposto della frase sta, secondo noi nel contatto concesso al poeta autentico con una realtà segreta e misteriosa – non per questo meno "naturale"- che, in "oscura animazione" rinnovi motivi da noi ancora appercebibili e a noi, traverso la poesia, suggeriti appunto nei miti e nei simboli. Da questi sempre più consapevolmente, poi, veniamo incalzati a mete ancora ignote ma pur sempre conseguenti, alle intuizioni e alle trasfigurazioni possibili al grande vate (il "vate" non dissimile per certi aspetti dal profeta) cui la propria "magia" consente di elaborare, fuori da rigidi binari causali e spazio temporali, una materia primordiale (...).²⁸⁹

Il radicamento profondo dell'immagine, dunque, condivide la stessa dimensione temporale dell'istante in cui si produce, dando vita a un tempo spazializzato "punto dello spazio-tempo einsteiniano, un punto di convergenza del luogo e del presente, del qui ed ora"²⁹⁰. Questa "estetica dell'istante"²⁹¹ attualizza, ne *La Poetica dello spazio*, la consapevolezza del tempo della poesia come "tempo verticale"²⁹² nel quale lo stato

²⁸⁹ Ivi, p. 32.

²⁹⁰ G. Polizzi, *Una filosofia del tempo. Tempo spazializzato e tempo complesso in Gaston Bachelard*. in AAVV., *Ri-cominciare- Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, cit., p. 68. Secondo lo studioso, Bachelard qui risulta influenzato anche dall'opera di Jean Marie Guyau nella *Gènese de l'idée du temps* in cui si sostiene contro Kant "la natura empirica dell'idea di tempo viene sviluppata un'analisi delle forme passiva e attiva del tempo nello sviluppo individuale, e viene proposta una teoria della memoria legata alla connotazione presente delle differenze e alle rappresentazioni spaziali, e una ricognizione sulla costruzione soggettiva e apparente del ricordo" (Ibidem). La riflessione di Bachelard deriva dalle considerazioni sulla fisica del '900. Con l'equazione tra materia ed energia la realtà si temporalizza, il tempo si iscrive profondamente nella materia che va intesa come energia: la materia non è più un'immobilità spaziale, bensì diventa una frequenza e mostra una struttura temporale: tale struttura non è però una continuità lineare bensì un'oscillazione, una vibrazione (difatti Bachelard parla di "tempo vibrato", di "tempo oscillante") G. Sertoli, in G. Bachelard, *La ragione scientifica*, a cura di G. Sertoli, Bertani ed., Milano, 1974, p.372.

Ma se nella teoria della relatività il tempo della materia era una durata, benché plurimo e relativo, era quindi ancora una continuità, la fisica dei quanti elimina ogni durata, ogni continuità ("si ricordi che per tale fisica, l'energia - e dunque la materia - non è solo configurabile come onda ma è anche complementariamente, configurabile come una serie di "pacchetti" i quanti appunto") (...). Nella fisica quantistica, la localizzazione di una particella avviene in un determinato istante, e poiché l'esistenza di quella particella non eccede il suo rilevamento strumentale, la serie discontinua dei rilevamenti strumentali sarà la temporalità discontinua della particella. (...). La corda del tempo, dice Bachelard (DD, 67), è coperta di nodi. Il tempo non solo è molteplice ma è discreto. Anzi esso è la serie dei "grani" di un "rosario" senza che si possa parlare di un "filo" che sottende e lega i vari "grani" Ivi. p. 373.

²⁹¹ G. Polizzi, *Una filosofia del tempo. Tempo spazializzato e tempo complesso in Gaston Bachelard*, cit., p. 67. Le riflessioni di Bachelard sul problema del tempo sono numerosi ma, nel complesso, coerenti, a partire dall'*L'intuition de l'instant* del 1932 che si presenta come un commento all'opera di Gaston Roupnel (storico della campagna francese e collega di Bachelard a Digione) autore di *Siloë* in cui Roupnel oppone alla durata bergsoniana l'istante; attraverso *La dialectique de la durée* del '36 in cui si definisce ancora maggiormente la distanza che separa Bachelard da Bergson; così ne *La continuité et la multiplicité temporelles* (1937) relazione pronunciata da Bachelard davanti alla *Société Française de Philosophie* che riprende, in maniera sintetica, le posizioni del '36 ma molto più in sintesi; fino allo scritto del 1939 *Instant poétique et instant métaphysique* in cui Bachelard individua nella rêverie ed nella poesia il luogo privilegiato in cui dare spazio alla forza della teoria dell'istante, ribadendo le conclusioni cui era giunto grazie allo studio della fisica contemporanea.

²⁹² *Instant poétique et instant métaphysique*, pubblicato nel 1939 sul n.2 della rivista "Messages: Metaphysique et Poesie" si trova in trad.it. in G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 115 e ssg. "Lo scopo è la verticalità, la profondità o l'altezza; è l'istante stabilito in cui le simultaneità, ordinandosi, provano che l'istante ha una prospettiva metafisica. L'istante poetico è dunque necessariamente complesso; commuove, prova, invita, consola, è sorprendente e familiare al tempo

psicologico si muove lungo un asse verticale che Bachelard ha esaminato a lungo in *L'air et les songes* a proposito del *rêve éveillé dirigé*²⁹³ di Desoille. "Nell'istante poetico l'essere sale o discende, senza accettare il tempo del mondo, che ricondurrebbe l'ambivalenza all'antitesi, il simultaneo al successivo."²⁹⁴

In tale concentrazione sperimentale ed intima si produce la creazione poetica che si riflette nel processo di lettura. "È il pensiero che conduce l'essere. È per mezzo del pensiero, oscuro o chiaro, per mezzo di ciò che è stato compreso, e per mezzo soprattutto di ciò che è stato voluto, nell'unità e l'innocenza dell'atto, che gli esseri trasmettono la loro eredità"²⁹⁵. Il ri-cominciare è il movimento del discontinuo che si produce in una creatività voluta e costantemente sperimentata nelle sue forme. Tale prospettiva si riscontra nella poetica dannunziana, protesa verso il continuo rinnovarsi della materia poetica e delle sue forme: "Certo, la vita per me è una invenzione che di continuo più e più si varia e si spazia. La vita per me è il meravigliato ritrovamento quotidiano d'alcun che, incorruttibile e inimitabile, in mezzo al fluire delle cose periture e difformi."²⁹⁶ Oltre il tempo della storia, l'etica della cultura la creazione artistica si offre, secondo Raimondi, come un "processo discontinuo che riprende sempre da capo"²⁹⁷ come momento di riappropriazione verticale degli spazi propri della parola poetica.

Ecco quindi che l'immaginazione produce il suo spazio che si pone come in-stante progettuale, in cui nella parola si condivide la sua istanza di novità, di libertà che si dà al di là di ogni dimensione causale. "Nella sua novità, nella sua attività, l'immagine poetica

stesso. Essenzialmente, l'istante poetico è una relazione armonica di due contrari. (...) Ma per il rapimento, per l'estasi, bisogna che le antitesi si contraggano in ambivalenza. Allora l'istante poetico sorge...perlomeno l'istante poetico è la coscienza d'una ambivalenza. Ma è di più perché è un'ambivalenza eccitata, attiva, dinamica. (...). Nell'istante poetico l'essere sale o discende, senza accettare il tempo del mondo, che ricondurrebbe l'ambivalenza all'antitesi, il simultaneo al successivo." Ivi, p.116.

²⁹³ Si ricordi lo studio condotto da Bachelard in *L'air et les songes* in relazione ai lavori di Desoille pubblicati nella raccolta: *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*, d'Attry, Paris, 1938 e Id. *Le rêve éveillé en psychothérapie. Essai sur la fonction de régulation de l'inconscient collectif*, PUF, Paris, 1945. In italiano, vedi R. Desoille, *Teoria e pratica del sogno da svegli guidato*, Astrolabio, Roma.

²⁹⁴ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 116. "Precisiamo il nostro pensiero per mezzo di una metafora. Nell'orchestra del Mondo ci sono strumenti che tacciono spesso, ma è falso dire che vi è sempre uno strumento che suona. Il Mondo è regolato su una misura musicale imposta dalla cadenza degli istanti. Se potessimo udire tutti gli istanti della realtà, comprenderemmo che non è la croma ad essere fatta con parti di minima ma la minima che *ripete* la croma. È da questa ripetizione che nasce l'impressione di continuità". Ivi, p.71 In tal modo Bachelard "affronta il nocciolo metaforico della temporalità bergsoniana, ovvero la figura della melodia. La critica all'interpretazione bergsoniana della melodia come uniformità tendenziale di un fluire sonoro è retta da un'analisi della varietà e della diversificazione delle note che sa vita alla sensazione, mai uniforme, della musicalità. Toccherà alla memoria uniformare, cancellare sensazioni, semplificare ritmi (...) Bachelard perviene così alla "perfetta equazione dei tre fenomeni fondamentali del divenire": durata abitudine e progresso. Che si dà sempre e soltanto nell'istante." G. Polizzi, *Tra Bachelard e Serres, Aspetti dell'epistemologia francese del Novecento*, Armando siciliano editore, Messina, 2003, p. 106.

²⁹⁵ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 91.

²⁹⁶ G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di Ricerca*, vol.II, cit, p. 256.

²⁹⁷ E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna, 1980, p. 88.

possiede una propria essenza, un proprio dinamismo dipende da una *ontologia diretta* (...)” che si manifesta in quello che Bachelard, riprendendo Minkowski, chiama *retentissement* per cui “il poeta non mi fornisce il passato della sua immagine, eppure essa affonda immediatamente le proprie radici in me.”²⁹⁸

In tal senso non si può confondere la risonanza con la ripercussione: “Le *risonanze* si limitano a ricondurci sentimentalmente alla nostra esperienza. L’unica cosa che ci mette al livello del potere poetico è la *ripercussione*, l’appello dell’immagine a ciò che vi è in essa di iniziale, pressante appello a uscire da noi e a muoverci nella scossa della sua immobilità. La “ripercussione” dunque non è l’immagine che risuona in me (in me in quanto lettore, partendo da me), ma è lo spazio dell’immagine, l’animazione che le è propria (...) la tensione stessa dell’immagine, la sua estensione e l’apertura della sua apparizione che ci apre alla forza di ciò che appare. L’ostacolo dunque sarebbe più che altro nella nostra scarsa elasticità, ossia nella certezza del nostro mondo e nella ostinazione della nostra cultura.”²⁹⁹ Oltre tali meccanismi, l’immaginazione si pone come sfida che apre all’uomo territori inesplorati, in cui si entra in contatto con la forza primigenia e fondativa dell’invenzione umana che, bruciando il fuoco della sua ispirazione, riesce a *sentire* la ripercussione ed a *vedere* le immagini poetiche:

“Avevo la fronte in fiamme. M’ero seduto, co’ gomiti sui ginocchi, col capo tra le mani, con gli occhi serrati, per *vedere* Malatestino, per creare in me la sua figura di carne e d’ossa, per inventare il suo vero aspetto nel punto ch’egli è accecato dal colpo di pietra al forzamento della Torre Galazza. Dal sangue accumulato, nel mio cervello l’immagine si formò a un tratto intiera, così viva e tremenda che per sfuggirle spalancai gli occhi. E dal cervello mi balzò dinanzi, mi si piantò dinanzi su le sue gambe arcate di cavaliere, mi forò con la punta nera dell’unica pupilla, mi minacciò con una guardatura che il pesto rosso faceva più bieca, come sì egli serbasse lo sguardo del coraggio anche in fondo alla ferita: Malatestino!”³⁰⁰

Nella tensione della produzione delle immagini e dei personaggi letterari, nel processo creativo, ostacolo della *rêverie* diviene la ricaduta prosastica del linguaggio ordinario, privo di aperture e prospettive di superamento della realtà data. Ecco perché risulta interessante, nella prosa dannunziana, “il modo di operare geometricamente sulla superficie del periodo; la concezione intellettualistico-fabril quasi spaziale della propria prosa. Dominatore e tiranno delle possibilità e dei propri mezzi espressivi, tende vistosamente alle strutture “calcolate” della poesia.”³⁰¹

²⁹⁸ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p.6.

²⁹⁹ Blanchot, *Vaste comme la nuit*, cit., pp426-7.

³⁰⁰ G. D’Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di Ricerca*, vol.II, p. 178

³⁰¹ G. L. Beccaria, *L’autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Einaudi, Torino, 1975, p. 307.

La spazialità della parola si pone come caratteristica centrale per la vitalità dell'immagine letteraria e le sue possibili ri-letture. Come per la parola in cui dimora l'essere del linguaggio³⁰², è nella casa che Bachelard ritrova uno degli spazi più intimi: "Attraverso i poemi, forse più che attraverso i ricordi, raggiungiamo il fondo poetico dello spazio della casa. (...) Allora i luoghi in cui abbiamo *vissuto la rêverie* si consegnano spontaneamente ad una nuova *rêverie*. Le dimore del passato acquistano per noi un valore imperituro proprio perché i ricordi delle antiche dimore vengono rivissuti come *rêveries*. Il nostro obiettivo ora è chiaro: dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogno dell'uomo. Il fattore coesivo di tale integrazione è rappresentato dalla *rêverie*.³⁰³ "

Tale processo si pone come fondamentale nella comunicazione testuale stessa per cui il *retentissement* è "risveglio della creazione poetica fin nell'anima del lettore. Per mezzo della sua novità, una immagine poetica mette in moto tutta l'attività linguistica: l'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante. (...) soltanto dopo il *retentissement* potremo provare risonanze, ripercussioni sentimentali, richiami del nostro passato. L'immagine (...) diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo e un divenire del nostro essere. Così l'espressione crea l'essere. (...) In tal modo, l'immagine poetica per noi risulta personalmente innovatrice. Noi la consideriamo più come un "oggetto", ma sentiamo che l'atteggiamento "obiettivo" del critico spegne il *retentissement*, rifiuta per principio, la profondità da cui deve partire il fenomeno poetico primitivo.³⁰⁴"

Così D'Annunzio ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti* esplicita tale derivazione: "Che più m'importa della mia arte se io stesso divengo la materia della mia arte, la qualità della mia finzione materiata? Che m'importa de' miei ritmi se io medesimo sono il respirante impulso del mio poema? Una specie di demone mimetico mi possiede. La sua veemenza mi respinge dalle mie carte, mi prende mi tiene. Mi preme la nuca, mi piega la scena, m'abbassa le braccia, mi porta le mani aperte su l'impianto di mattoni, mi cangia le mani nel contorno vocale della mia strofe che io chiudo.³⁰⁵"

In tale affermazione si legge la necessità del legame e della genitura che la materia stessa produce nel suo proprio creatore, una mimesi demonica che subordina, rovesciando ogni

³⁰² "Il linguaggio è il linguaggio. Il linguaggio parla. Se ci lasciamo cadere nell'abisso evocato da questa affermazione, non precipitiamo nel vuoto. Cadiamo in un'altezza, la cui altitudine apre una profondità. L'una e l'altra costituiscono lo spazio e la sostanza di un luogo nel quale vorremmo farci di casa per trovare una dimora per l'essenza dell'uomo." M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1996, p. 29.

³⁰³ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*; cit., p.34.

³⁰⁴ Ivi, p. 13.

³⁰⁵ G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di Ricerca*, vol.II, p. 168.

sequenzialità logica, il poeta al poema ed alla sua materia. Essa rinasce, e riconfigurando il rapporto con l'autore, altera e rinnova quello con la fruizione.

L'immagine, dunque, non è l'eco del passato. Anche se il poeta non comunica precisamente il passato delle immagini della sua immaginazione essa si radica nel lettore, da ciò la differenziazione tra "résonance e retentissement (...) en reconnaissant que le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine du langage et qu'il transporte son lecteur, la métamorphose, en quelque sorte, le met à l'origine de l'être parlant"³⁰⁶

Il linguaggio poetico è dunque luogo della condivisione dello stupore, della meraviglia che si rinnova nella lettura dell'immagine, oltre ogni linguaggio discorsivo.³⁰⁷

Analoga alla "rottura epistemologica" che caratterizza la riflessione scientifica di Bachelard, nella sua riflessione sull'immaginario si profila una "rottura estetica" nella poesia e a una "rottura filosofica" nel modo di intendere i problemi fondamentali posti nella tradizione del pensare. (...) E sul terreno più espressamente filosofico, la visione bachelardiana di una temporalità implicata nell'istante complesso, verticalizzata in una stratigrafia, dislocata in una topologia, esprime un pensiero differenziale delle virtualità parallele che coesistono nell'istante e che nella ripetizione danno luogo, per dislocazioni progressive a aventi paralleli e compossibili; tale concezione spazializzata topologica e complessa della temporalità è, a mio avviso, un aspetto centrale della riflessione bachelardiana e forse uno degli esiti più rilevanti della filosofia contemporanea.³⁰⁸

2. La topo-analisi e la lettura come spazio felice.

Nella ricerca dei termini e delle forme dell'immaginario Bachelard elabora una dimensione di ricerca nuova, che non negli elementi, ma negli spazi poetici individua il suo territorio. Se lo spazio lo aveva interessato, nelle ricerche epistemologiche degli anni precenti, dal punto di vista della fisica a lui contemporanea³⁰⁹, qui è lo spazio poetico al centro

³⁰⁶ M. Perrot, *Phénoménologie de l'image et poétique du temps*, in AAVV., *Ri-cominciare- Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, cit., p. 138

³⁰⁷ « Il nous faut, dit-il, « un dépassement de toutes les données de sensibilité » (PE, p. 15) (...) La pensée vraiment phénoménologique laisse derrière elle les énonciations affirmatives, et rentre dans la pensée muette et sans mots. (...) la pensée se trouve en présence de l'action de l'imagination productrice qui en tant que telle constitue la présence du monde et qui la constitue de sorte que l'ouverture du monde soit en elle-même aussi l'ouverture du langage. » Ivi, p. 141. A tale proposito è interessante anche Joachim Kopper, *De Kant à Bachelard : l'espace et le langage, dépassement de la pensée transcendente*, in AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, "Cahiers" 2004, Dijon.

³⁰⁸ G. Polizzi, *Una filosofia del tempo. Tempo spazializzato e tempo complesso in Gaston Bachelard*, cit., pp. 80-1.

³⁰⁹ Teresa Castelao-Lawless pone, a tal proposito un interessante confronto tra *L'Esperienza dello spazio nella fisica contemporanea* (1937) e *La poetica dello spazio* (1957) sul concetto di spazio poetico e fisico prendendo in esame i punti di contatto tra le due riflessioni. La scienza e l'arte « partagent le principe de l'incertitude, le renversement des concepts classiques de l'espace et du temps, l'exclusivité mutuelle et la complémentarité des images, et une interaction dynamique entre la

dell'indagine di quella che lo stesso Bachelard chiama la *topo-analisi*. Per una tale ricerca risulta centrale l'utilizzazione di un procedere fenomenologico, che tenga presente le *valorizzazioni* continue cui è soggetta l'immaginazione e il suo procedere dinamico, lontano da ogni "prudenza scientifica"³¹⁰.

Questo passaggio si rivela centrale in quanto: "Il metodo non è un manuale da cucina. Esso è la vita stessa. Tu, filosofo, tu imparerai ad ascoltare il poeta, questo "fenomenologo nato" (...) perché non si nasce poeti, lo si diviene. Ma per questo occorrono armi potenti."³¹¹.

Il poeta, infatti, dice Bachelard a proposito dell'immagine del cofanetto: "ha tradotto in concreto un tema psicologico generalissimo: vi saranno sempre più cose in un cofanetto chiuso di quante se ne potranno trovare in un cofanetto aperto. La verifica condanna a morte le immagini. *Immaginare* sarà sempre più che *vivere*. (...) Per entrare nel campo del superlativo, è necessario abbandonare il positivo per l'immaginario. Bisogna ascoltare i poeti."³¹²

Nel verso poetico si racchiude e si cristallizza un istante immortale e assoluto, fuori da ogni concretezza, da ogni, biografismo, da ogni storia. Andrea Sperelli, maschera dannunziana per eccellenza, lo dice chiaramente: "Un verso perfetto è assoluto, immutabile, immortale; tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame e da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, me è di

conscience du sujet pensant et le monde.» Teresa Castelao- Lawless, *L'espace physique et l'espace poétique dans la phénoménologie de Gaston Bachelard*, in AAVV, *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, "Cahiers" 2004, Dijon p. 135 La concezione bachelardiana dello spazio letterario risente chiaramente quella della fisica contemporanea della meccanica quantistica: « Dans la mécanique quantique, l'objet et sa localisation dans l'espace sont fusionnés, le contenant et le contenu inextricablement entrelacés. L'espace est une entité fictive attachée ° une réalité scientifique instrumentale » (Ivi, p. 131) piuttosto che una « cosa » esistente al di là dello spirito scientifico che l'ha creato. "La même qualité d'indifférenciation ontologique vaut pour le cas de l'objet quantique " infatti Bachelard « annonce qu'on « ne peut correctement parler que d'une probabilité de présence . (...) En effet, le donné en microphysique n'existe pas, il « ne correspond à aucun cas concret ». Il est seulement une « concrétisation de l'abstrait » (...). Comme Bachelard l'affirme, « l'homme s'apprête à tout fabriquer, même l'espace » Son « espace abstrait-concret » illustre aussi la complémentarité entre l'espace géométrique et l'espace construit au laboratoire. » Ibidem. Così nel campo della fisica, ciò che esiste nella scienza saranno "atti e momenti sperimentali" che consentono di parlare del reale solo dopo averlo realizzato , (...) urti e scambi energetici, mutazioni quasi ontologiche tra la materia e l'energia , tra la cosa e il movimento. (...). La rivoluzione copernicana dell'astrazione conduce da una "fenomenologia unicamente descrittiva" a una fenomenotecnica della ragione scientifica." M.R. Abramo, *Bachelard e lo spazio della fisica contemporanea*, in AAVV., *Ri-cominciare- Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, cit., p. 89.

³¹⁰ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 7. "Ci è sembrato allora che tale transoggettività dell'immagine non potesse essere compresa, nella sua essenza, con le sole abitudini dei riferimenti oggettivi: soltanto la fenomenologia - cioè la considerazione dello scaturire dell'immagine in una coscienza individuale può aiutarci a restituire la soggettività delle immagini ed a misurare l'ampiezza, la forza, il senso di transoggettività dell'immagine. (...) L'immagine poetica è in effetti essenzialmente *variazionale* : non è, come il concetto, *costitutiva*. Non c'è dubbio che il compito duro – ancorché monotono- quello di liberare l'azione mutante dell'immaginazione poetica nel ravvicinato particolare delle variazioni delle immagini." Ivi., p.8.

³¹¹ Introduzione di J. Lescure a G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 17.

³¹² G. Bachealrd, *La poetica dello spazio*, Dedalo libri, Bari, 1975, p. 113.

tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva *preformato* nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta, sèguita ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, sviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali. Quando il poeta è prossimo alla scoperta d'uno di tali versi eterni, è avvertito da un divino torrente di gioia che gli invade d'improvviso tutto l'essere. Quale gioia è più forte? ³¹³''

Tale creazione è scoperta e comunicazione di essa. È gioia intesa come riappropriazione del segreto del vivente, come liberazione della parola dalla sua prigione semantica deteriore, quella che vuole la parola denotativa, descrittiva, affermativa. Restituire libertà alla parola vuol dire riconquistare gli spazi dell'immaginario che delineano nell'uomo una dimensione di libertà ³¹⁴.

Ma, come precisa Bachelard, "Il problema per noi, consiste non nell'esaminare uomini, ma nell'esaminare immagini. E possiamo esaminare fenomenologicamente solo immagini trasmissibili, immagini che noi riceviamo in una trasmissione felice. ³¹⁵''

Cifra della topo analisi de *La poetica dello spazio*, si dice ben presto, è, infatti, la *topofilia*, ovvero l'indagine di "immagini molto semplici, le immagini dello *spazio felice* ³¹⁶''", ciò che spesso sono gli "*spazi lodati* ³¹⁷". "La lettura felice non vuole interpretare un testo, seguendone le strutture e i percorsi, e neppure tende a indagare la psicologia di un poeta, ma si affida a una *rêverie* che ridia vita al mondo delle prime parole: "Tutti gli esseri del mondo si mettono a parlare attraverso il nome che portano. (...). Una parola ne trascina un'altra. Le parole del mondo vogliono fare delle frasi. Ben lo sa il sognatore che, da una parola che sogna, fa uscire una valanga di parole (...). Il poeta ascolta e ripete. La voce del poeta è una voce del mondo. ³¹⁸'' In essa è possibile rivivere il dinamismo di una "origine" che è in noi ed è fuori di noi. In questi sentieri è la grande rivoluzione ermeneutica di Bachelard. ³¹⁹''

Nel delineare quindi tali luoghi dell'immaginario cui sono correlate valorizzazioni dello "spazio interiore" ³²⁰'' , Bachelard prende in analisi figure quali la cantina, la soffitta, la capanna, per proceder poi con la casa, e quindi a seguire gli armadi, i cassetti etc. L'immaginazione si offre come viatico dei luoghi dell'immaginario, luoghi che, in alcuni casi, sono più reali del reale: il sognatore si identifica con i propri sogni e le sue *rêveries* lo

³¹³ G. D'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp.142-3.

³¹⁴ "Rendere imprevedibile la parola non vuol dire imparare a essere liberi?" G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., Ivi, p. 17.

³¹⁵ Ivi, p. 197.

³¹⁶ Ivi, p. 25.

³¹⁷ Ivi, p.26.

³¹⁸ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 18 e 202.

³¹⁹ A.Trione, *Una lettura felice*, in AAVV *Ri-cominciare- Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, a cura di Francesca Bonicalzi e Carlo Vinti, cit., p. 277.

³²⁰ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p.31.

accompagnano verso una visione ordinata, in cui è l'attività fantasticante a costituire un ordine costruttivo, una possibilità di realizzazione³²¹.

Per il topo-analista "lo spazio è tutto, perché il tempo non anima più la memoria. La memoria non registra la durata concreta, la durata nel senso bergsoniano. Non è possibile rivivere le durate abolite, si può solo pensarle, pensarle sulla linea di un tempo astratto privo di ogni spessore. (...). Tesa più che alla biografia all'approfondimento, l'ermeneutica deve determinare i centri del destino sbarazzando la storia del suo tessuto temporale congiuntivo senza azione sul nostro destino. Per conoscenza dell'intimità, più urgente determinazione delle date è la localizzazione spaziale della nostra intimità. La psicoanalisi troppo spesso relega le passioni "nel secolo": in effetti le passioni bruciano e ribruciano nell'intimità."³²² Così la memoria si ridefinisce come spazio estetico autonomo lontano dagli aneddoti e dalle contingenze: "Io sono uno di quei navigatori che, per non udire le sirene del Passato e per non cedere alla tentazione di volgersi indietro mollando la scotta, si turano le orecchie con la cera di Ulisse. Nondimeno mi accade talvolta di sentir rivivere le cose morte con sì grande polso, che il presente n'è soverchiato e l'avvenire è tutto pallido."³²³ Nelle parole di D'Annunzio si riscontra come sia distante il mondo delle cose e del tempo della storia da quello dell'istante poetico in cui, novello Ulisse, l'artista si isola per non ascoltare il soffio mortuario della memoria.

In tal senso la topo-analisi si definisce come un momento di lettura felice³²⁴ che si comprende in tutta la sua portata in uno spazio immaginario che si configura come momento di solitudine, l'immagine letteraria diviene momento di ricomprensione del

³²¹ Così Bachelard ricorda di un caro amico che "...mi raccontò come avendo inutilmente desiderato nella giovinezza di possedere una casa di campagna con un piccolo giardino, aveva deciso a settant'anni, di prenderselo con la sua autorità di poeta, senza spendere un soldo. Prima aveva iniziato col possedere la casa, poi con l'aumentare del gusto del possesso, aveva aggiunto il *giardino* e poi il *boschetto* etc. tutto questo non esisteva che nella sua immaginazione, ma ciò era sufficiente perché queste piccole proprietà chimeriche acquistassero ai suoi occhi realtà. Ne parlava godendone come di cose vere e la sua immaginazione aveva una tale forza che non mi sarei stupito di potergli sorprendere, al tempo delle gelate dei mesi di aprile o di maggio, un senso di inquietudine per il suo vigneto di Marly. A questo proposito, mi raccontò che un onesto e buon provinciale, dopo aver letto sui giornali qualcuno dei prezzi in uci egli cantava i suoi piccoli possedimenti, gli aveva scritto offrendogli i suoi servizi in qualità di amministratore, non domandandogli che l'alloggio e l'onorario ritenuto conveniente.

La caratteristica del sognatore di dimore è quella di essere alloggiato dappertutto, senza mai essere rinchiuso da nessuna parte, nella casa finale come nella casa mia reale, la *rêverie* di abitare è maltrattata: bisogna sempre lasciare aperta una *rêverie* dell'altrove."Ivi, p. 86.

³²² Ivi, p. 37.

³²³ G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 420.

³²⁴ « L'espace ne sera plus ni qualité primaire, ni forme apriorique de l'intuition, mai, dans l'imagination créatrice, la même joie qui consiste l'être de l'homme nouveau sera aussi le principe constructif de l'essence de l'espace. L'essence de l'espace participe à la joie et (...) elle est, elle-même la nature de la joie. (...) L'espace qui, dans sa vérité, n'est pas le vide à trois dimensions des géomètres et des physiciens, mais l'actualisation- quasi divine- du calme et du repos dans lequel s'emplissent la plénitude et la joie ». Joachim Kopper, *De Kant à Bachelard : l'espace et le langage, dépassement de la pensée transcendente*, in AAVV, *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, "Cahiers" 2004, Dijon, p. 143.

proprio spazio reale. “Dobbiamo aggiungere che tutti gli spazi delle nostre passate solitudini, gli spazi in cui abbiamo sofferto la solitudine, goduto la solitudine, desiderato la solitudine, sono incancellabili in noi, precisamente perché l’essere non vuole affatto cancellarli, sa istintivamente che gli spazi della sua solitudine sono costitutivi.”³²⁵ Non è un caso se l’entusiasmo bachelardiano invade lo spazio immaginario della capanna dell’eremita in cui egli vede una *imago princeps*³²⁶ definita qui una *incisione*: “La capanna dell’eremita, ecco una incisione princeps ! Le vere immagini sono incisioni. L’immaginazione le incide nella nostra memoria. Esse approfondiscono ricordi vissuti per farli diventare ricordi dell’immaginazione. La capanna dell’eremita è un tema che non ha bisogno di variazioni. Fin dalla più semplice evocazione, il *retentissement* fenomenologico cancella le risonanze. (...). L’immagine ci conduce e noi procediamo verso l’estrema solitudine. L’eremita è solo davanti a Dio e la sua capanna è l’anticipo del monastero.”³²⁷

La solitudine quasi ascetica della ricerca dell’arte vive e si sostanzia dell’ “ammonimento emblematico di quel remotissimo savio “Fa tu un’isola per te stesso” che, nella poetica dannunziana significherà non “disciplina di volontà ma una creazione spontanea e reale, come una di quelle isole improvvisate che sorgono dall’oceano e non appaiono sopra l’acque se non in forma di eminenza dirupata”³²⁸

La solitudine è dimensione costitutiva della *rêverie*, che consente di ricondurre in vita lo “slancio iniziale” della giovinezza. Le immagini fondamentali, le incisioni semplici, le *rêverie* della capanna rappresentano altrettanti inviti a ricominciare ad immaginare.³²⁹

Gli spazi poetici offrono quindi il luogo in cui, in solitudine, cogliere il *retentissement* profondo dell’immaginazione che ci restituisce l’originalità dell’inizio. Nel superamento della realtà nei suoi confini più noti e definiti presente nel *dépassement* dell’immaginazione stessa si definiscono le dimensioni di un percorso incessante di cui l’immaginario si nutre senza sosta. La *dinamologia* che attiva la *rêverie* è infatti costantemente ribadita. La topo-analisi che pur si concentra su immagini specifiche non dimentica di precisarsi anche nella sua dimensione metamorfosante in cui grappoli di immagini sono intrinsecamente collegati tra di loro.

Se l’immagine della casa rimanda a quelle dei nidi e i gusci, o allo studio sull’angolo come piccolo luogo in cui rannicchiarsi, ciò cui Bachelard guarda è la possibilità di delineare una direzionalità dell’immaginazione, una tensione dell’immaginario a darsi in forme che seguano delle linee direttrici. “Seguendo così un metodo che ci pare decisivo in

³²⁵ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 37.

³²⁶ L’ *imago princeps* è caratterizzata da un principio dinamico che anima l’immaginazione, che si pone immediatamente come “support d’image et bientôt un apport d’images, un principe qui fonde les images” ³²⁶ G. Bachelard, *L’Eau et les rêves*, Le livre de poche, Paris, p. 9.

³²⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 59.

³²⁸ G. D’Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in G. D’Annunzio, *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p.169.

³²⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 60.

fenomenologia delle immagini, metodo che consiste nel designare l'immagine come un eccesso di immaginazione, abbiamo accentuato le dialettiche del grande e del piccolo, del nascosto e del manifesto, del placido e dell'offensivo, del molle e del vigoroso.³³⁰

Si ribadisce così il carattere dinamico che caratterizza l'isomorfismo dell'immagine «selon lequel une image reste la même à travers les différentes strates de ses manifestations (caverne, maison, ventre), qu'elle soit projetée sur l'univers ou qu'elle se rapporte aux profondeurs du Moi. C'est pourquoi aussi, dans l'imaginaire, le petit peut agir sur le grand parce qu'il est un concentré de puissance et que le grand peut devenir petit par simple changement d'échelle.³³¹»

In tal senso una delle principali direttrici dell'immaginazione si viene delineando come la dialettica del grande e del piccolo con i capitoli sulla Miniatura e sull'Immensità. "Questi due capitoli non sono così antitetici come potrebbe pensarsi: nell'uno e nell'altro caso, il piccolo e il grande non vanno colti nella loro oggettività. Scrivendo questo libro noi li abbiamo considerati come i due poli di una proiezione di immagini ³³² " che oscillano "librement entre un agrandissement du monde (par "gullivérisation") et un rapetissement du monde (qui serait la voie de "Lilliput")³³³". Tali momenti sono assai significativi per delineare le potenzialità prassiche del farsi dell'arte all'interno della creazione poetica. Momenti essenziali, solo in apparenza contrapposti, in cui ri-leggere la tensione di un pensiero, quello bachelardiano, che si esplicita nella *Poetica dello spazio* recuperando riflessioni elaborate negli anni precedenti. L'evoluzione sensibile dell'opera degli anni '50 è però la volontà di indagare, a partire dalla parola poetica degli spazi che essa schiude, ovvero dello sguardo che ne determina la significanza. In tal senso bisognerà chiarire i caratteri propri di tale immaginazione e cercarne gli echi nell'opera poetica dannunziana. Proprio la vitalità del pensiero bachelardiano consente infatti di rileggere l'opera dannunziana all'interno di una visione più complessa e problematica in cui possa trovare reale significato l'appellativo che tanto il pescarese amava dare a se stesso: L'Immaginifico.

3. La miniatura e la visione dello spazio poetico

"Dare il proprio spazio poetico ad un oggetto, significa dargli più spazio di quanto non ne abbia oggettivamente, o, per meglio dire, significa seguire l'espansione del suo spazio intimo. Per conservare l'omogeneità ricordiamo ancora che Joe Bousquet esprime così lo

³³⁰ Ivi, p. 136.

³³¹ Ivi, p. 130.

³³² Ivi, p. 29.

³³³ J.J.Wunemburger, *Imaginaire et rationalité: une théorie de la créativité générale*, in AAVV., *Ricominciare- Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, a cura di Francesca Bonicalzi e Carlo Vinti, cit., p. 128.

spazio intimo dell'albero: "Lo spazio non è da nessuna parte. lo spazio è in sé come il miele nell'alveare"³³⁴ Nel procedere dell'immaginazione si comprende ben presto che nel creare degli spazi immaginari le cose cambiano le loro proporzioni, il loro aspetto, la loro natura. La dialettica del piccolo e del grande mostra, come un "teorema di topo-analisi"³³⁵, che "il grande viene fuori dal piccolo, non per la legge della logica di una dialettica degli opposti ma grazie alla liberazione che è la caratteristica stessa dell'attività di immaginazione."³³⁶ Tale dinamica consente alla visione di configurarsi come strumento di riappropriazione del mondo.

"Io possiedo il mondo tanto meglio quanta maggiore è la mia abilità di miniaturizzarlo, ma, ciò facendo, è necessario comprendere che nella miniatura i valori si condensano e si arricchiscono. (...). Bisogna superare la logica per vivere quanto vi è di grande nel piccolo. (...). L'insieme delle immagini letterarie che commentano le inversioni nella prospettiva delle grandezze attiva i valori profondi"³³⁷.

Per rendere esplicita e concreta la materialità della visione in tutta la sua complessità, Bachelard ci propone l'immagine dell'uomo con la lente. In tal modo si significa proprio l'assenza di una naturalità della visione, di un *realismo* di essa, lontano da ogni prospettiva mimetica nei confronti della rappresentazione o dell'immagine. "L'uomo con la lente esprime una grande legge psicologica, collocandosi ad un punto sensibile dell'obiettività, nel momento in cui bisogna accogliere il dettaglio inosservato e dominarlo. (...) L'uomo con la lente prende il Mondo come una novità" al di là di "una parola logorata ed offuscata dal suo troppo frequente impiego filosofico. (...) L'uomo con la lente cancella il mondo familiare: egli è sguardo fresco davanti ad oggetti nuovi."³³⁸ Tale immagine rimanda ad uno sguardo attento e minuzioso che si interroga sulle modalità stesse del farsi della poesia, sugli strumenti e sulle forme di essa. Al di là delle costanti riflessioni metapoetiche che ricorrono in tutta la poesia dannunziana, esplicitate dall'autore o dalle maschere dei personaggi, emerge fin dall'inizio delle sue prove poetiche una precisa tecnica volta a precisare, nella parola, significati densi, carichi di potenzialità immaginative.

"Un tale effetto sottintende, a guardare bene, un processo estetico che sta alla radice della creazione, come limpidamente aveva mostrato il Dottor Mysticus (Angelo Conti) fin dagli scritti sulla "Tribuna" sottolineando il rapporto tra natura e arte e il ruolo di questa non come copia ma in quanto riproduttrice della sua essenza. (...). Se nella realtà naturale regna un apparente disordine, un accumulo confuso di particolari, nella realtà artistica essi si ridispongono nella giusta dimensione di uno "spazio esattamente determinato", in un "atteggiamento rivelatore". Il vero artefice con il suo spirito contemplatore ha il compito di

³³⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 223.

³³⁵ Ivi, p.195.

³³⁶ Ivi, p. 177.

³³⁷ Ivi, p. 173.

³³⁸ Ivi, p. 178.

individuare il *punctum saliens*, il particolare come tratto dello *stile*, che a sua volta è segno dell'idea³³⁹. (...) Lo stile come amalgama di particolari è dunque lo strumento per riconoscere il vero dal falso, l'originale dalla copia.³⁴⁰

È insomma la distanza creata, frapposta, tra sé e le cose che rende le potenzialità dell'immaginazione ed esprime la sua forza creativa nel linguaggio, nelle pieghe e nella profondità della parola poetica che produce non solo singole immagini isolate, quanto anche la ricerca di un inedito procedere discorsivo.

"Il racconto è un'immagine che ragiona e tende a associare immagini straordinarie come se esse potessero essere immagini coerenti. Il racconto reca così la convinzione di una immagine prima rispetto all'insieme di immagini derivate." Così nel caso del racconto di Pollicino riportato da Gaston Paris (...) "nel racconto primitivo, che il fenomenologo deve sempre rendere, "la piccolezza non è mai ridicola, ma meravigliosa; l'interesse del racconto sta nelle cose straordinarie che il Pollicino compie grazie alla sua piccolezza; d'altra parte, in tutte le occasioni, egli è pieno di spirito e di malizia e riesce sempre a trarsi fuori trionfalmente dalla brutta situazione in cui gli capita di trovarsi."³⁴¹

La piccolezza prodotta dalla miniatura offre distensione e riposo in cui si conosce senza ostacolo, senza precisione senza sforzo. La costruzione dell'alterazione volumetrica è voluta e gioiosa, non si riconosce come determinante, ma si pone come necessaria.

"Mi trovo, invece, più a mio agio, nei mondi della miniatura, che sono per me, mondi dominati. Vivendoli, sento propagarsi dal mio essere sognante onde modificatrici. (...). La miniatura sinceramente vissuta mi distacca dal mondo circostante, mi aiuta a resistere alla dissoluzione dell'ambiente. La miniatura è un esercizio di freschezza metafisica (...). La miniatura riposa senza mai dormire. L'immaginazione è in essa vigilante e felice."³⁴²

Tale prospettiva indica, nelle dinamiche più profonde dei processi immaginativi una tensione anti-naturalista che dalla cosa, dalla realtà si allontana proprio grazie alla centralità del particolare su cui si esercita la visione. Il particolare esprime la realtà miniaturizzata attraverso cui l'immaginazione ritrova il suo spazio autonomo:

"L'artefice riutilizza le scorie del linguaggio spezzato e le armonizza in una sintassi musicale e di respiro più lungo. (...) Restano, insomma, i segni che parlano, che hanno una prorompente volontà di rivelazione per chi sa coglierla. È la prova che il nucleo centrale della notazione diaristica, come nel suo completamento, era in quegli oggetti abbandonati e che l'attenzione muove da essi. Il *particolare* è il focolaio del discorso, lo spunto intorno a cui si costruisce l'architettura della pagina."³⁴³

³³⁹ Ciò potrebbe valere per lo spazio dell'immagine nel momento in cui lo vivo, me ne approprio, ritrovo la sua polarità sull'asse dell'immaginazione ed esso ri-orienta lo sguardo nel tornare alle cose reinventandole.

³⁴⁰ G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, p.13

³⁴¹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, p.188.

³⁴² Ivi, p. 183-4.

³⁴³ G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., p. 17.

Bisogna ricacciare lo sguardo del geometra che si vuole *realista* fedele nei confronti del reale, il cui pensiero non è surrazionale né surreale: “Il geometra vede *esattamente la stessa cosa* in due figure simili disegnate a scale diverse. Due piante di case a scale ridotte non implicano alcun problema dipendente da una filosofia dell’immaginazione.” Cita il *Tesoro delle fave* di Charles Nodier in cui egli “evoca le piccole case di cartone dei giochi infantili: le “miniature” dell’immaginazione ci restituirebbero semplicemente ad un’infanzia, alla partecipazione ai giocattoli, alla *realtà del giocattolo*. L’immaginazione vale più di questo: l’immaginazione miniaturizzante è in effetti, un’immaginazione naturale.”³⁴⁴

Questa infanzia, questo stato aurorale della visione e della comprensione del mondo mostra la grande parte dell’immaginazione nella conoscenza estetica della realtà che trasforma le cose, ri-conoscendole. Il grande potere della miniaturizzazione sta nel seguire la ritmoanalisi della *rêverie* che vive, senza contraddizioni, le potenzialità inesauribili delle riscritture del mondo. Non è un caso se proprio sul tema della miniatura Bachelard era intervenuto nel ’33, segnalando, proprio in tale scritto, la nascita di un interesse propriamente estetico³⁴⁵.

“Il mondo è la mia *miniatura*, poiché è così lontano, così blu, così calmo, quando lo prendo dov’è, com’è, nel leggero disegno della mia *rêverie*, sulla soglia dei miei pensieri! Per farne una rappresentazione, per mettere tutti gli oggetti in scala, a misura, al loro vero posto, bisogna che io rompa l’immagine che ritrovo in me stesso delle ragioni o dei ricordi per riunire ed ordinare ciò che la mia analisi ha rotto. Che lavoro! (...) lasciamo quindi un istante il Mondo ad un *punctum remotum* della *rêverie*, quando il nostro occhio disteso, segno sottile di tutti i nostri muscoli a riposo, colmo del riposo, ci fa prendere consapevolezza della nostra pace intima e dell’allontanamento delle cose. (...) l’immagine del Mondo (...) è l’immagine allo stesso tempo la meglio composta e la più fragile perché è

³⁴⁴ Ivi, p. 172. Al termine di uno dei suoi più famosi romanzi così esclama il protagonista: “Il sentimento e la fantasia riconquistano ovunque quel posto, che non avrebbe mai dovuto perdere fra le più sane attività della mente? Oh! Signore, la vostra accademia dei lunatici presso avrà succursali in tutto il mondo!” Ed in fine: “Ed affermo ad alta voce che libri di questo genere avrebbero un’influenza molto più profonda e moralmente positiva nell’educazione di un popolo sensibile e intelligente, di tutte le stupidaggini pedanti che certi meschini pseudo filosofi diplomati, laureati e stipendiati vanno popolando per istruire le genti!” C. Nodier, *La fata delle briciole*, Edizioni Paoline, Modena, 1961, pp. 291 e 295. Infatti “Per Nodier, la limitazione della realtà ai dati che chiamano “positivi” è una parzialità insensata. Anche la realtà misteriosa che nasce dal “sogno” dei poeti è una realtà, non meno utile del lavoro degli accademici. È la saggezza dell’uomo che non vuole esser pira d’intelligenza, ma uomo intero, intelligenza e cuore.” Commento di Paola Zagni alla suddetta edizione, pp. 294-95.

³⁴⁵ Così G. Polizzi sottolinea l’importanza di questo piccolo ma centrale saggio dei primi anni trenta che insieme a *Noumène et microphysique* segna il precisarsi della prospettiva bachelardiana. Cfr. G. Polizzi, *Esperienza del dettaglio e logica della miniatura. Surrazionalismo e surrealismo in Bachelard* in AAVV in “Bachelardiana”, n.1, Il Melangolo, Genova, 2006, p.120. Proprio in questo articolo del ’33 compare per la prima volta, inoltre, il termine *rêverie* per indicare appunto questa capacità di prendere le distanze dal reale trasformandolo nel senso della miniaturizzazione in un momento istantaneo. Ciò appare caratterizzante la *rêverie* in quanto essa si definisce proprio per la sua netta distanza da ogni forma di rappresentazione, lungo la via di una capacità metamorfosante che ha più i caratteri del “sogno”.

l'immagine del *rêveur*, dell'uomo liberato delle preoccupazioni, ma molto vicino a perdere questo interesse minimo per la sensazione che resta indispensabile per la coscienza. Una caduta un po' più profonda nell'indifferenza e presto la miniatura si appannerà, il mondo si dissolverà.³⁴⁶

In equilibrio tra il sonno³⁴⁷ e la veglia, il sognatore vede il mondo e ne ha un'immagine composta, unica, che non si parcellizza in "dettagli", utili per i compiti e le finalizzazioni della scienza. Tale prospettiva quindi non si esaurisce nella conoscenza determinata della realtà, ma trova nell'immagine, nella miniatura, il senso di un intero mondo di significati. In tal senso i *Taccuini* dannunziani rappresentano un momento estremamente interessante del procedere del farsi artistico del pescarese. "La scrittura è processo dinamico di trasformazione della realtà e il taccuino è un punto obbligato di passaggio: è la realtà intermedia da trasfigurare nell'opera vera"³⁴⁸. I *Taccuini* registrano frammenti di mondo, semi fantastici, immagini prime che contengono, al loro interno, la miniatura dell'architettura poetica.

Questa visione prima dell'immaginazione compone il *panorama* in cui "il mondo è totalità e unità, massa oggettiva offerta alla contemplazione. Quando bisognerà agire e distinguere, afferrare ogni oggetto nella sua forma e nella sua forza, nella sua individualità e nella sua ostilità, la mia *rêverie* si condenserà in pensieri separati; l'universo si decomporrà, il mio occhio, sedotto dalla mia mano si adeguerà; sulla sua tensione si regolerà la tensione di tutto il mio corpo, che marcerà non più verso il Mondo, ma verso una cosa, verso una sola cosa, scelta spesso da una volontà arbitraria, nel capriccio di un istante. Così, convergendo verso di me, le cose si disperdono. La foresta dà gli alberi. La casa dà le pietre."³⁴⁹

³⁴⁶ G. Bachelard, *Le monde comme caprice et miniature*, in *Études*, présentation de Georges Canguilhem, Vrin, Paris, 1970, p. 25. Si è preferito qui tradurre il testo originale dalla sua versione integrale. Il saggio è infatti contenuto in traduzione italiana solo nella versione antologica in *La ragione scientifica*, a cura di G. Sertoli, cit..

³⁴⁷ Nota G. Sertoli che ne "Le monde come caprice et miniature" apparso nel terzo volume delle *Recherches philosophiques* (1933-34) la filosofia dell'immaginazione "può vedersi riassunta nell'individuazione di uno scarto: quello che separa la *rêverie* dal *rêve*. Il *rêve* è un'assenza di coscienza non dice "io" non può formulare un cogito. (...) Il sogno notturno è la dimensione dell'immaginazione naturale (...). Al contrario, la *rêverie*, segna la nascita di una soggettività, il nascere di una coscienza. In essa, l'umano si stacca dal naturale, si scopre differente e pone il naturale come proprio oggetto. La *rêverie* è l'alba tenuissima del cogito, il luogo in cui un ego "tremolante", "penombrale", "chiaroscurale" riesce a costituirsi in quanto *altro* dal proprio oggetto e altri dal suo medesimo passato (l'id indifferenziato dell'inconscio naturale). La *conscience de rêverie* o meglio la *conscience rêveuse*, si presenta come una mobilità (*cogito*) che onirizza la realtà circostante (*cogitatum*). Questa appare a guisa di un "panorama" non ancora distinto in oggetti o solidificato in forme e rapporti; piuttosto è uno sfondo da cui emergono via via profili e dettagli, i quali si mutano in altri profili e in diversi dettagli, per poi scomparire di nuovo nello sfondo, e quindi riemergere mutati, e via seguitando." Giuseppe Sertoli, *Gaston Bachelard o la felicità*, in "Nuova Corrente", n°54, 1971, p. 53. D'altronde proprio in questa distinzione netta tra *rêve* e *rêverie*, sempre ribadita da Bachelard, si evidenzia la netta distanza con il Surrealismo.

³⁴⁸ G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., p. 16.

³⁴⁹ G. Bachelard, *Études*, cit., p. 26.

Dal panorama del mondo, dalla propria miniatura totalizzante emergono gli oggetti pronti per l'analisi scientifica, disponibili all'utilizzazione pratica quotidiana. Oltre il pensiero geometrico, oltre l'attività dell'*homo faber* che, dice Bachelard "lasciemo alla sua terra, alla sua forgia, alle sue certezze. Gli toglieremo la geometria della carriera, cubica e monotona, per seguire nel suo indirizzo e non più nella sua forza, la geometria dell'intagliatore di gemme, lenta e tranquilla occupazione di un uomo seduto, nell'attitudine filosofica in cui Georges Sorelle riconosceva già il principio istitutore delle idee platoniche. Tornare così alla volontà policroma e brillante è, anche, tornare alla pace intima, alla fantasia libera, al sogno davanti alla finestra aperta, al puro dialogo della materia e dello spirito, quando lo spirito è il maestro sdegnoso della Natura lontana. Dalla miniatura andremo dunque verso le cose come dai nostri capricci andremo verso le forze e, coi nostri capricci, principi della nostra dispersione intima, che isoleremo degli oggetti particolari³⁵⁰"

Prima dei volumi sugli elementi, Bachelard ha già chiara la necessità, per l'immaginazione, di tralasciare ogni logica geometrica e di preferire ad essa una concreta volontà fabbrile, operativa, poetica. Solo tale disposizione ed impegno pratico possono effettivamente dominare nel rapportarsi alla materia: "La bellezza che s'espugna / col fuoco è la più forte. È duro il fare. / La terribilità dell'arte appare / quando la creta t'entra sotto l'ugna.³⁵¹"

Si può riscontrare come tale tensione fisica e corporea con la materia si riflette in nuce in questa dimensione primaria della *rêverie* nella quale la forza immaginativa si dà proprio in questa tensione sospesa, in questa forza, nella possibilità di concentrare l'energia sulle valorizzazioni intime delle immagini e del panorama del mondo, indirizzando quel capriccio immaginativo che indica il desiderio della visione.

"E dunque nella forza messa in gioco (*jouée*) e non nella forza agita che si forma la conoscenza dell'io come pluralità e come libertà. E a livello delle piccole forze nella sintesi libera e gioiosa dei capricci, che si formano i complessi dell'indirizzo e le illuminazioni del pensiero poetico. È là solamente che si pensa agendo perché l'azione è facile, attraente, illimitata.³⁵²"

È nell'immaginazione che la visione nasce e si forma "Il germe della rappresentazione prima di divenire un punto preciso, prima di rapportarsi al punto reale, è stato un punto immaginario situato al centro di una *rêverie* o di un ricordo. Le cose appaiono inizialmente dove ce le si aspetta non le si posiziona che lentamente dove esse sono. (...) Tutti i dati retinici potranno benissimo condensarsi intorno ad un punto immaginario primitivo, ciò che prova che l'immagine come insieme è una costruzione dello spirito, e che l'immaginazione supplisce facilmente alle insufficienze della percezione. Senza dubbio si è detto da tempo che per ben vedere (*voir*) bisognerebbe guardare (*regarder*) ma sembrava

³⁵⁰ Ivi, p. 29.

³⁵¹ G. D'Annunzio, *Encomio del Bronzo*, in *Prose di ricerca*, vol II, cit., p. 569.

³⁵² G. Bachelard, *Études*, cit., p. 29.

andare da sé che per ben guardare bisognasse necessariamente fissare gli sguardi alla distanza dove si trova effettivamente l'oggetto esaminato.³⁵³

Ben si comprende che quindi l'attenzione dello sguardo porta alla definizione sempre maggiore della realtà della visione, dei suoi particolari, e dei suoi dettagli³⁵⁴. Ma ciò che può conferire *profondità* non necessariamente conferisce *approfondimento*³⁵⁵. Questo *approfondimento* apre veramente la quarta dimensione è una dimensione infinita per la quale non si possono più concepire confini come per ogni altra dimensione. All'interno del

³⁵³ Ivi, p. 33.

³⁵⁴ In tale riflessione lo spirito scientifico, analitico, sembra essere la risposta dell'uomo alla resistenza della materia. "Se il Mondo fosse soltanto colorato, se fosse *visione puramente visiva*, miniatura pura, non reagirei, non *rappresenterai*, continuerei a pensare sul piano della *rêverie* senza mai conoscere l'ostilità delle cose." Ivi, p.36

³⁵⁵ Ecco allora, considerati nel loro germe gli elementi della rappresentazione. Questi elementi sono di due specie differenti che spesso si trascura di distinguere. Sono le sensazioni muscolari dell'adattamento e le sensazioni muscolari che accompagna la visione binoculare. Così continua Bachelard rirrendendo Poicaré: "Aveva inizialmente riconosciuto che lo spazio visivo completo non è affatto isotropo, perché non ha le stesse proprietà su un piano frontale e sull'asse della profondità. Ma dal fatto stesso che la profondità ci è rivelata da due sensazioni muscolari differenti, non potremmo spingerci fino a duplicare questa dimensione? "Senza dubbio " dice Poincaré "queste due indicazioni sono sempre concordanti, tra loro c'è una relazione costante o, in termini matematici, le due variabili che misurano queste due sensazioni muscolari non ci appaiono come indipendenti." Egli evidenzia che c'è sempre sincronia tra la sensazione di convergenza binoculare e la sensazione di adattamento. (...) "Ma vi è qui, aggiunge un po' più avanti Poicaré, è un fatto sperimentale; nulla impedisce a priori di supporre il contrario, e se il contrario ha luogo, se queste due sensazioni muscolari variano indipendentemente l'una dall'altra, dovremo tener conto di una variabile indipendente in più e lo spazio visivo completo ci apparirà come un continuo fisico a quattro dimensioni. (...) Ci sembra che le due sensazioni possono essere separate perchè d'essenza differente. Prendiamo in considerazione inizialmente i muscoli della visione binoculare. Sono della stessa specie di quelli che ci permettono di esplorare visivamente il campo spaziale in altezza e in larghezza. Alzando gli occhi e voltandoli a destra e a sinistra posso abbracciare con lo sguardo tutto un piano frontale. Facendo più o meno convergere gli occhi la direzione della profondità è percorsa. Senza dubbio nella maggior parte dei casi quest'ultimo movimento è accompagnato dal processo di accomodamento, ma anzi che questo accompagnamento sia costante. (...) Potremmo dire che il *quantum* muscolare di accomodamento è ben più piccolo del *quantum* muscolare di convergenza. Non c'è parallelismo tra l'accomodamento fine e la convergenza di insieme. Dal punto di vista muscolare si potrebbe dire che le sensazioni di accomodamento si integrano nelle sensazioni di convergenza, esattamente come un dettaglio esteriore si integra nell'oggetto esteriore che singolarizza. Degli occhi convergenti possono sognare, gli occhi accomodati sono costretti a pensare e volere. (...) Si obietterà a questa tesi che l'attenzione non si divide affatto e che alla sua prima tensione tutto l'apparato della visione funziona sincronicamente. In realtà, si stacca interamente in un solo istante ma è facile provare che la tensione di accomodamento è molto più breve che è presto toccata da un *disinteresse* dal momento che si è riconosciuto esteriormente l'oggetto distinto. La testa e gli occhi restano immobili ma già lo spirito è altrove, perché lo spirito prima di tutto è solidale con i piccoli muscoli. Quando i piccoli muscoli non sono più interessati, la vita intellettuale si cancella. Il solo pragmatismo legittimo è quello che potremmo relegare alle sensazioni di accomodamento o a delle sensazioni di *finesse* simile. Nella misura in cui lo sforzo reclama masse muscolari più grandi la luce intellettuale si ombreggia. Il pragmatismo è dunque condannato a comprendere il mondo con l'aiuto di impulsi muscolari fini, (...). In sintesi, non si integrano i dettagli con gli stessi movimenti muscolari che percepiscono quei dettagli di primo acchitto. Ma allora, se la sinergia può essere rotta, se è effimera, se le sue conseguenze spirituali divergono con la scomposizione dei vettori muscolari, non bisogna concludere con Poincaré che abbiamo effettivamente il pretesto di uno spazio visivo a quattro direzioni? *Questa quadrupla radice dell'oggettivazione spaziale* è d'altronde suscettibile di uno sviluppo evidente. Insomma, lo *sdoppiamento* della dimensione dell'asse visivo corrisponde a due esperienze differenti la *profondità* e l'*approfondimento*. Ci si ingannerebbe se si volesse vedere nell'approfondimento uno sviluppo della profondità uno sviluppo più sottile di un processo generale." Ivi, pp. 38-40.

punto simbolico delle tre dimensioni cartesiane si apre allora una prospettiva interna: ogni oggetto ha un'estensione interna che si aggiunge a quella esterna. Attraverso l'accomodamento, mettiamo in ordine una massa di dettagli. Quest'ordine lineare di implicazione è, con tutta evidenza, un'occasione separata di molteplicità sufficiente per costituire una dimensione.³⁵⁶ Si chiarisce il valore attivo di tale processo che non si ferma alla muta contemplazione del panorama del mondo, ma ne ricerca una spiegazione, una lettura.

La cifra propria di questa dimensione sta nella *qualità variabile* della visione, nelle sue caratteristiche proprie, nella sua *intensità*. Questa intensità misurata attraverso la tensione di muscoli dell'accomodamento è senza dubbio meno metaforica tra tutte quelle proposte. "È in ogni accezione del termine una intensità ed è lo sguardo stesso che ne fa l'esperienza. Uno sguardo *penetrante* non è affatto soltanto uno sguardo ben adattato alle dimensioni geometriche esteriori. Si immerge in una intimità oggettiva e traccia con il suo sforzo *una forma a priori dell'intensità*."³⁵⁷ Tale intensità consiste nella tensione che si rivolge al mondo delle cose, che acquistano valori e possibilità inedite se osservate con un giusto sguardo: "Certo la vita per me è una invenzione che di continuo più si varia e più si spazia. La vita è per me il meraviglioso ritrovamento quotidiano d'alcunchè incorruttibile, ed inimitabile, in mezzo al fluire e al fluttuare delle cose periture e difforni."³⁵⁸

"E' dunque l'approfondimento che raddrizza gli errori della profondità"³⁵⁹, secondo l'interpretazione di Bachelard, anche a proposito del caso della rettificazione dell'illusione di Sinesteden³⁶⁰. A prova di ciò cita M.J. Paliard che in un bell'articolo su l'illusione di Sinsteden afferma che "le condizioni intellettuali, che ci fanno creare la profondità utilizzano, oltrepassano e dissimulano contemporaneamente le condizioni di motricità alle quali si sovrappongono."³⁶¹ Lo sguardo dell'immaginazione si precisa lentamente e si configura già nel '34 come prospettiva autonoma, affatto diversa da quella scientifica³⁶². Esso si precisa come visione mobile, instabile, discontinua, come ricerca di significati

³⁵⁶ Ivi, p.40.

³⁵⁷ Ivi, p.41.

³⁵⁸ G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p.256.

³⁵⁹ Ivi, p.42.

³⁶⁰ "Si sa che Sinsteden vedendo la miniatura lontana di un mulino a vento che girava su un cielo grigio poté, a seconda del suo capriccio, veder girare le pale da sinistra a destra così come da destra a sinistra. Al principio di questa illusione c'è una confusione nella profondità: data la distanza, l'osservatore non può distinguere qual è la pala più lontana. Se l'osservatore immagina la pala di sinistra come la più vicina alzandosi questa pala traduce un movimento destrogiro. Se al contrario, l'osservatore immagina la pala di sinistra come la più lontana, alzandosi questa pala produce un movimento sinistrorso. Basta un colpo d'occhio e un po' di libertà nell'immaginazione dello spettatore, per fare invertire il giro delle pale. Ecco allora l'unico mezzo di rettificazione: se possiamo integrare un dettaglio sulla miniatura, fissare per esempio una finestra sul mulino, subito questo approfondimento dell'immagine riduce la libertà di interpretazione." Ivi, pp. 42-3.

³⁶¹ Ivi, p.43.

³⁶² Cfr. a questo proposito la differenza che si dà nella scrittura tra libro diurno e libro notturno in C. Vinti, *Bachelard: le livre scientifique et le livre onirique*, in AAVV. , *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit.

possibili nelle pieghe e nelle forme di una realtà che si vuole partecipe del dinamismo dell'immaginazione stessa.

"La *reverie* è uno sguardo che vede un mondo in continua costituzione dissoluzione ricostruzione: i contorni degli oggetti sfumano, si alterano, si trasformano... il mondo sognato dalla *reverie* è un mondo mobile.³⁶³ "

La visione si definisce così come dimensione conoscitiva complessa eppure allo stesso tempo *primitiva* in cui il momento muscolare, retinico, propriamente fisico, si pone come garanzia essenziale di un contatto diretto con le cose del mondo: " è pur sempre vero che è con la retina che si immagina. (...) Quando (lo spirito) vorrà ritornare verso composizioni reali e immaginate, dovrà riprendere il canovaccio fondamentale sul quale lavora senza fretta la *rêverie*, assaporando il frutto difeso delle allucinazioni lillipuziane³⁶⁴ ".

Nello sguardo immaginativo si ribadisce un carattere surrealizzante che pur non prescinde dalla realtà ma la trasforma, facendone parte in maniera attiva. Sebbene lo scritto di Bachelard non condivida ancora la maturità della riflessione sugli elementi e sulle poetiche, risulta evidente la problematicità di una visione *rêvante* che, analogamente alle posizioni della fisica contemporanea, si pone come momento che partecipa della costituzione della conoscenza degli oggetti. Così, nella considerazione di esso come *panorama*, campo d'azione della dialettica del piccolo e del grande, come momento assoluto in cui lo sguardo si fa visione e dice le cose, esso abbandona la datità degli oggetti. In tal modo: "Lo spazio non è più quello di cui parla la *Dioptrique*, un reticolo di relazioni tra gli oggetti (...) ma è uno spazio considerato a partire da me come punto o grado zero della spazialità. E non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall'interno, vi sono inglobato. (...). La visione riacquista il suo fondamentale potere di manifestare, di mostrare più che se stessa. E poiché ci dicono che un po' di inchiostro basta per farci vedere foreste e tempeste, bisogna che la visione abbia il suo immaginario.³⁶⁵ " Lo sguardo caratterizza e connota la visione poetica, modificandola dall'interno³⁶⁶. Tale possibilità, insita nelle potenzialità stesse della parola poetica, dipingono nello sguardo dell'esteta il parossismo di tali potenzialità della visione: "E poiché egli ricercava con arte,

³⁶³ G. Sertoli, *Gaston Bachelard o la felicità*, cit. p. 54.

³⁶⁴ G. Bachelard, *Études*, p. 43.

³⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 42.

³⁶⁶ Nel regno delle scienze e dell'arte non sempre c'è una possibilità di descrizione causale (...): in essi descrizione oggettiva e soggettiva non hanno conflitto: "les images spatiales de la vie onirique deviennent aussi riches que la multiplicité des espaces quantiques." In un processo in cui convivono memoria immaginazione e *rêverie* unite come «le sujet observateur et l'objet d'observation en mécanique quantique" Superato ogni realismo (scientifico e poetico) "l'être de l'image poétique est similaire à l'être du micro-objet. " Cahiers 2004 - Teresa Castelao- Lawless, *L'espace physique et l'espace boutique dans la phénoménologie de Gaston Bachelard*, p. 133 Così conferma anche M.R. Abramo quanto dichiara: "Non siamo solamente spettatori dinanzi alla natura, ma attori e spettatori al tempo stesso e, come Bohr e Heisenberg osservavano, "nella scienza oggetto della ricerca non è (...) più la natura in sé, ma la natura subordinata al modo umano di porre il problema." E' un'immagine in cui "l'uomo incontra (...) solo se stesso" AAVV. (a cura di F. Bonicalzi e C. Vinti), *Ricominciare, percorsi e attualità nell'opera di G. Bachelard*, cit., p. 89.

come un estetico traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza d'un incantatore il quale fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggi a una qualche ideale altezza.³⁶⁷

Così la visione negli spazi poetici riscopre il valore produttivo dell'immaginazione, si dispiega in un luogo allo stesso tempo ou-topico ed intimo, lontano e vicino, enormemente grande ed enormemente piccolo. E ciò che permane è l'eccesso della visione, come movimento di trasformazione che interviene a giocare con le forze in campo: "nelle opere dell'immaginazione poetica, i valori vantano una tale novità che tutto quanto appartiene al passato diventa inerte, al loro confronto. Ogni memoria deve essere reimmaginata: nella memoria noi conserviamo microfilms che non possono essere letti se non ricevono la luce viva dell'immaginazione."³⁶⁸

In tal senso l'uomo si riappropria del mondo, di capriccio in capriccio, mosso da un desiderio, affascinato dal panorama del mondo. In tale modo la "regina delle facoltà (...) scompone tutta la creazione, e, con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine e se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo."³⁶⁹

In tal senso, nell'immaginazione dello spazio si recupera l'elemento più propriamente materiale dell'immaginazione che si propone nella miniatura come azione di un disegno della parola scritta che plasma i confini della materia e delle dimensioni in cui essa prende forma. L'immaginazione materiale si offre in tutta la sua significativa forza, produce da sé le forme che traggono dall'immagine letteraria, la possibilità di una metamorfosi costante. "Tutto l'universo visibile non è che un deposito di immagini e di segni ai quali l'immaginazione deve attribuire un posto e un valore relativo; una sorta di nutrimento che l'immaginazione deve assimilare e trasformare"³⁷⁰. Così scriveva Baudelaire, ma colui che meglio sperimenta questa capacità metamorfosante della materia vivente immaginata sarà Valéry che sperimenta, scrivendo, la capacità fossile della parola poetica. Questa creatività

³⁶⁷ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 22.

³⁶⁸ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p.197.

³⁶⁹ C. Baudelaire, *Salon del 1859, Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 2004, p. 223

³⁷⁰ Ivi, p. 229

di Valéry sembra incontrare la “fenomenologia dell’uomo con la lente di ingrandimento³⁷¹” suggerita da Bachelard.

Nella prospettiva dinamologica della visione immaginativa la lente qui viene rovesciata: ciò che da grande diventava piccolo, qui da piccolo diventa grande. Le parole circoscrivono sentieri che, lungo le linee direttrici delle spinte centrifughe, allontanano progressivamente gli elementi tra di loro e, nel cuore del fantastico, si trova l’universo.

4. L’immensità: la grandiosità del senso poetico.

“Incessantemente i due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano, per così dire, nella loro crescita. Designare lo spazio vissuto come uno spazio affettivo, come fanno giustamente gli psicologi, non significa tuttavia giungere alla radice dei sogni della spazialità. Il poeta va più a fondo, scoprendo con lo spazio poetico uno spazio che non ci rinchiude in un affettività. Qualunque sia l’affettività che colora uno spazio, triste o pesante, non appena essa viene espressa poeticamente, la tristezza si stempera e la pesantezza si alleggerisce.³⁷²”

Ciò consente una reversibilità dell’immagine che si trasforma continuamente a seconda delle valorizzazioni prodotte, il *valore* dell’immagine si pone come centro pulsante delle trasformazioni delle immagini stesse: “Succede a volte che le transizioni del piccolo e del grande si moltiplichino, si ripercuotano. Quando una immagine familiare cresce fino alle dimensioni del cielo si è immediatamente colpiti dal sentimento che, correlativamente, gli oggetti familiari diventano le miniature di un mondo. Il macrocosmo ed il microcosmo sono correlativi. (...) Ogni centro di interesse poetico (...) è centro di gravitazione poetica.³⁷³” L’immaginazione si delinea come un campo d’azione in cui gli elementi e le forme sono tra loro attratte e strettamente correlate, seguendo, nel loro movimento, diverse linee di tensione.

L’immaginazione materiale passa attraverso il gioco delle forme per valorizzare i propri elementi, i propri spazi, le cose. Ecco perché una delle immagini su cui Bachelard si sofferma è quella che ripropone, in uno spazio minimo, il regno del riposo come immagine dell’abitare. Parliamo del guscio. Immagine che affascina e stupisce i poeti.

“Se esistesse una poesia delle meraviglie e delle emozioni dell’intelletto, a cui ho pensato tutta la vita non potrebbe scegliere argomento più deliziosamente eccitante della raffigurazione di uno spirito sollecitato da qualcuna di quelle singolari formazioni naturali che osserviamo qua e là (...) Come un suono puro (...) così un *crystallo*, un *fiore*, una

³⁷¹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 178.

³⁷² G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 222.

³⁷³ Ivi, p. 192.

conchiglia (...). Essi ci appaiono oggetti privilegiati, più intelligibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che osserviamo indistintamente; ci propongono stranamente connesse le idee di ordine e di fantasia, d'invenzione e di necessità, di legge e d'eccezione; nel loro apparire vediamo la parvenza di una *intenzione* e, contemporaneamente, di una *azione* che li avrebbe plasmati all'incirca come sanno fare gli uomini, nonostante l'evidenza di processi che ci sono vietati e impenetrabili.³⁷⁴

Come nota Bachelard in relazione a questo scritto: "Per il poeta, grande cartesiano, sembra che, il guscio sia una verità di geometria animale ben solidificata, dunque "chiara e distinta". L'oggetto realizzato è di alta intelligibilità e la formazione e non la forma a rimanere misteriosa, ma sul piano di forma da prendere, quale decisione vitale esiste nella scelta iniziale che sta nel sapere se il guscio sarà arrotondato verso sinistra o verso destra? (...). Paul Valéry si ferma a lungo davanti all'ideale di un oggetto modellato di un oggetto cesellato capace di giustificare il suo valore d'essere attraverso la solida geometria della sua forma separandosi dalla semplice preoccupazione di proteggere la propria materia. (...). In un secondo tempo della sua meditazione, il poeta prende coscienza che un guscio cesellato da un uomo sarebbe ottenuto dall'esterno. (...). Il suo libro è un'introduzione ad un museo delle forme."³⁷⁵ Infatti la meditazione di Valéry segue provocatoriamente le volute del guscio come a volerne ripetere le pieghe che però restano rigide, impietrite di fronte ad un pensiero che non ne scalfisce il valore.

"Noi concepiamo la *costruzione* di questi oggetti, ed è il motivo per cui ci interessano e ci attraggono, non concepiamo la loro *formazione*, ed è il motivo per cui ci incuriosiscono. (...). Questa conchiglia che tengo e rigiro tra le dita, e che mi mostra uno sviluppo combinato dei temi semplici dell'ellisse e della spirale, mi induce, d'altro canto, a uno stupore e un'attenzione che producono quel che possono: osservazioni e precisazioni del tutto esteriori, domande ingenue, paragoni "poetici", azzardate teorie allo stato nascente...Sento il mio spirito presentire in modo vago tutto il tesoro infuso nelle risposte che prendono forma in me davanti a una cosa che mi ferma e mi interroga."³⁷⁶

Insegue così il pensiero immaginante il processo che ha potuto dare luogo a quella forma, come una possibile intelligenza la muovesse verso la sua forma definitiva, in modo da renderla finita, non un giro di più. Un processo necessario.

"A questo punto mi chiedo: *Chi ha fatto questo? Chi dunque ha fatto questo?* Mi dice l'istante ingenuo. Il mio primo moto d'animo è stato di pensare al *fare*. L'idea del *fare* è la prima e la più umana. "Spiegare " non è altro che descrivere una maniera di fare, significa rifare col pensiero."³⁷⁷

³⁷⁴ P. Valéry, *All'inizio era la favola, Scritti sul mito*, Guerini e Associati, 1957, A cura di E. Franzini, traduzione di Renata Gorgani, p. 57.

³⁷⁵ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 130.

³⁷⁶ P. Valéry, *All'inizio era la favola, Scritti sul mito*, cit., p. 58.

³⁷⁷ Ivi, p. 62

In tal modo Valery esperisce, nella prassi letteraria, il valore mitico della parola che introduce una vocazione pratica³⁷⁸ che “ traducendosi in atto, in gesto in “parola” d’artista incontra l’idea di una *costruzione*, costruita sul piacere di fare, strano, complesso, attraversato da ostacoli, dolori dubbi (...) un piacere che è per l’uomo una seconda natura, opposta alla natura prima e immediata.³⁷⁹” L’ignoranza ostentata non serve che a dimostrare le strettoie del pensiero che non si vuole immaginativo e fantastico: “Ho voluto sin qui ignorare la vera generazione delle conchiglie il più possibile in questa finta ignoranza. Si trattava di imitare il filosofo sforzandosi di sapere intorno all’origine ben conosciuta di una cosa ben definita, *tanto poco* quanto sappiamo sull’origine del “mondo” e sulla nascita della “vita”. La filosofia, dopo tutto, non consiste nel fingere di ignorare quel che sappiamo e di sapere quel che ci è sconosciuto? Essa pone dei dubbi sull’esistenza , e parla seriamente dell’ “Universo” .³⁸⁰”

Il gioco intellettuale intorno alla conchiglia ha riattivato la *rêverie* favolistica: “Questa conchiglia mi è *servita* a eccitare di volta in volta quel che sono, quel che so, quel che ignoro. Come Amleto, raccolto dalla terra grassa un cranio e avvicinatolo al suo volto, in qualche modo orrendamente vi si specchia, e inizia una meditazione senza via d’uscita, i cui confini sono ovunque un cerchio di stupore, così sotto lo sguardo dell’uomo, questo piccolo corpo calcareo cavo e spirale richiama intorno a sé numerosi pensieri, e nessuno si compie....³⁸¹”

La ragione poetica stende i suoi confini fino a fare emergere la meraviglia e lo stupore dell’immaginazione materiale: “Una conchiglia emana da un mollusco³⁸².”

Il processo di ricognizione vive la materia attiva del mitico che ha prodotto, nel suo vivere, delle geometrie perfette³⁸³. Le capacità intellettuali non arrivano a penetrare in tal senso il

³⁷⁸ Come nota Franzini nell’Introduzione di P. Valery, *All’inizio era la favola, Scritti sul mito*, cit.: “Il filosofo dovrà allora tornare al mito e, interpretando la parola mitica, farsi poeta, farsi artista. Il mito non si presenta a Valery in modo univoco. Oltre a essere parola-gesto-favola è anche la singola figura mitologica, quella che dà corpo al racconto (...) . Il mito deve invece spezzare il velo per esibire l’origine, quell’origine che è *azione del linguaggio e attraverso il linguaggio appunto mythos* , gesto, metafora, geroglifico, parola “naturale”, che interpreta la natura. È *legge dell’inizio* perché all’inizio era la favola, l’originaria forza interpretante dell’uomo. Ogni origine, ogni aurora delle cose, scrive Valery, è *una sostanza favolistica*, legge assoluta che, come in Vico, e nella medesima circolarità del processo , appartiene a tutti i periodi della civiltà (...) L’idea di fare, afferma Valery, è la *prima* e la più umana.” Ivi, p. 11.

“I miti, scrive Valery, sono le anime delle nostre azioni (...) e possiamo amare soltanto creando.” Essi hanno origine profonda nella “*sensibilità nell’universo misterioso dell’ infinito estetico* che è per Valery un’*espressione mitologica*” (Ivi, p. 12) che indica un “universo di sensibilità in cui la sensazione e la sua attesa sono reciproche, regolate dal gioco del desiderio, da una capacità favolistica che è l’immaginazione produttiva dell’uomo” Ibidem.

Da qui deriva una concezione dell’arte che si pone come una “fenomenologia del fare, del *poiein*, che sia capace di scoprire l’enigmatica cifra delle *œuvres de l’esprit*” (A. Trione, *Valery. Metodo e critica del fare poetico*, Napoli, Guida, 1983, p.14) in cui acquista importanza l’ “*action qui fait* più che la *chose faite*” (Ibidem) , il processo artistico come dimensione creativa e complessa in cui emerge tutta l’originalità della produttività dell’immaginazione umana.

³⁷⁹ Introduzione di E. Franzini in P. Valery, cit., p. 13.

³⁸⁰ P. Valery, *All’inizio era la favola, Scritti sul mito*, cit., p. 68.

³⁸¹ Ivi, p. 69.

³⁸² Ibidem.

mondo inorganico che la *rêverie* riesce a cogliere nello stupore della sua immediatezza, riconoscendo che “la fabbricazione della conchiglia è cosa vissuta e non fatta: niente di più lontano dal nostro atto articolato, preceduto da un fine operante come causa.”³⁸⁴ Ciò che risulta dunque produttivo nell’immaginare i gusci è la capacità di essi di darsi come *gusci abitati*: “Il miglior segno della meraviglia è l’esagerazione: dal momento che l’abitante del guscio stupisce, l’immaginazione non tarderà a fare uscire dal guscio esseri stupefacenti, esseri più stupefacenti della realtà. (...) Tutto è dialettico nell’essere che esce da un guscio, e , dal momento che esso non esce tutto intero, quanto esce contraddice ciò che resta racchiuso.”³⁸⁵ In tali immagini fantastiche rivive “il principio dell’innesto e dell’ibridazione sistematici”³⁸⁶ che ne animano le forme . Tale capacità poetica risulta dalla composizione di forme fantastiche e mostruose che pullulano nella fantasia di metamorfosi animale, indagata da Bachelard alla fine degli anni Trenta nello studio della poetica di Isidore Ducasse, conte di Lautreamont. “Col Lautreamont, dunque (...) si costruisce una surreale estetica delle trasformazioni, che non presuppone alcun ordine dato o prestabilito ma continuamente si fa nel determinarsi delle sue procedure ermeneutiche e immaginarie.”³⁸⁷ Se il tempo si parcellizza discontinuo isolandosi in una serie di istanti di decisione concreti e separati, “Il gusto della metamorfosi si accompagna a quello della pluralità degli atti. (...). Già lo spettacolo di un nuotatore è venuto meno: già entra in azione il nuoto in sé: allora la funzione crea l’organo da cui le pinne e le natatoie e ben presto l’orrore di ciò che scivola, vischioso: infine, l’assalto dell’animalità polimorfa che viene a imporre le sue molteplici formule di nuoto e di conseguenza, le sue forme deliranti e mobili, piene di terrore. Così vuole la legge dell’immaginazione degli atti, così vuole la funzione attiva della metafora che, con un lampo di genio psicologico, Lautramont definisce un “pellegrinaggio indomito e rettilineo”.³⁸⁸ Tale immaginazione dà luogo ad un vero e proprio bestiario che viene analizzato dall’opera bachelardiana. Il principio metamorfico che anima l’immaginazione è evidente anche in molti passi dell’opera dannunziana che

³⁸³ Sembra rivivere qui il già citato *pancalismo* della natura che Bachelard riprende dal filosofo inglese J.M. Baldwin (1861-1934) per definire il proprio sistema di pensiero secondo il quale la bellezza che è oggetto dell’estetica attua l’unificazione dell’esperienza e della realtà conciliando la conoscenza con l’attività pratica.

³⁸⁴ P. Valéry, *All’inizio era la favola, Scritti sul mito*, p. 72

³⁸⁵ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit. p. 31. A proposito delle immagini che Bachelard inserisce, così commenta Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico, Antichità ed esotismi nell’arte gotica*, Adelphi, Milano, 2000: “La glittica introduce nel Medioevo un gran numero di motivi grotteschi. Tra questi, la “bestia nella conchiglia” assume un significato particolare negli intagli antichi: cavalli, asini, capri, cervi, galli, elefanti, lepri, topi, (...). Animali giganti o in libertà vengono misteriosamente fuori da un piccolo oggetto. (...). Il loro significato varia: sono la corazza del tempo, generatrici di esseri. Come tali simboleggiano l’idea della resurrezione e della vita futura, ed è forse a questo titolo che la conchiglia decorerà i sarcofagi romani. La si ritrova nella decorazione architettonica. Ornata da una valva, la nicchia di una statua dà a questa l’alone dell’immortalità ” (Ivi, p. 85) come nelle raffigurazioni di Afrodite.

³⁸⁶ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, traduzione di Laura Guarino, Abscondita, Milano, 2004, p. 12.

³⁸⁷ A. Trione, *Introduzione* in G. Bachelard, *Lautreamont*, 10/17 Edizioni, Salerno, 1989, p. 6.

³⁸⁸ G. Bachelard, *Lautreamont*, cit., p. 22.

mostrano una tendenza naturale al fantastico ed al mostruoso nella descrizione di “fanciulli verdognoli come locuste, scarni, con gli occhi selvaggi degli uccelli di rapina³⁸⁹”, o “idioti che paiono essere nati dall’accoppiamento di un uomo con una pecora, così manifeste ne’ loro volti sono le fattezze ovine. Il maggiore ha bulbi visivi sgorganti fuor delle orbite, degenerati, molli d’un colore azzurrognolo simili al sacco ovale di un polpo che sia prossimo a putrefarsi³⁹⁰”, o ancora una “moltitudine (...) che non parve un adunamento di singoli uomini (...) si allungò intorno come un gran serpente di molte spire.³⁹¹”

Come afferma Caillois: “il fantastico irriducibile non scaturisce da elementi esterni al mondo umano, quali mostri compositi, fauna infernale, irruzioni di creature demoniache, grottesche o sinistre. Esso nasce da una contraddizione che è insita nella natura stessa della vita e che riesce addirittura ad abolire momentaneamente, per un vano ma conturbante privilegio, la frontiera che la separa dalla morte.³⁹²” E’ ciò che, pur iscrivendosi nella vita e nelle sue forme, ne mostra l’aspetto meno quotidiano e riconoscibile.

L’immaginazione pura designa le sue forme proiettate come l’essenza della realizzazione che le conviene. Gioisce naturalmente di immaginare, dunque di cambiare le forme. La metamorfosi diviene, così, la funzione specifica dell’immaginazione. L’immaginazione non comprende nessuna forma se non trasformandola, se non dinamicizzandone il divenire, se non sentendola come un taglio nel flusso della causalità formale, esattamente come un fisico non comprende un fenomeno se non lo coglie come un taglio nel flusso della causalità efficiente.”

Così nelle immagini di Laurteamont le metamorfosi animali veicolano stati d’³⁹³i collera che esplodono per liberare, secondo Bachelard, Isidore Ducasse dai suoi *complessi di cultura*³⁹⁴, da una vita tranquilla. Nelle pagine dannunziane tali esuberanze fantastiche indicano la resistenza mai sedata ai vincoli del verismo ed ai suoi dettami, una tensione che condurrà presto il pescarese sui sentieri del simbolismo ed oltre. Non è un caso se infatti tali dettagli metamorfizzanti sono inseriti per lo più all’interno di momenti descrittivi in cui, se ricordiamo i dettami del *canone dell’impersonalità*, l’opera, la pagina, il dettaglio, dovrebbe sembrare *essersi fatta da sè*. Osserviamo il particolare:

³⁸⁹ G. D’Annunzio, *Mungia*, in Id., *Le novelle della Pescara*, Mondadori, Milano, 1969, p. 327.

³⁹⁰ Ibidem

³⁹¹ G. D’Annunzio, *La morte del duca d’Olfena*, in Id., *Le novelle della Pescara*, cit., p. 232.

³⁹² R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, cit. p. 151

³⁹³ G. Bachelard, *Lautramont*, cit., p. 142-3.

³⁹⁴ “Tra i castighi che gli sono stati inflitti per l’eternità, (Lautreamont) subisce quello di ricopiare, senza fine la conclusione del suo terzo canto: voi copierete per me, Conte, una eternità di volte, la fine del III capitolo, ha dovuto dirgli Dio con l’austerità del maestro di scuole che dà a copiare cento volte il verbo avere. Spaventosa penitenza! E Lautreamont scrive e riscrive dopo di allora la fine del terzo canto; e presenta al creatore le sue inutili copie, e il creatore le strappa e attende le seguenti.”. durante questo tempo: “Gli stessi che disubbidiranno a Dio, non i suoi figli, né i suoi nipotini, ma perfino quelli dell’inizio del mondo, pizzicano il Conte di Lautreamont”. La classe è un inferno e l’inferno è una classe.” G. Bachelard, *Lautreamont*, cit., p.69.

“Mastro Peppe La Bravetta era un plebeo di alquanta corpulenza (...) con gli occhi simili a quelli d’un vitello poppante (...) e come aveva un naso molto lungo e carnoso e singolarmente mobile (...), egli nel ridere e enello starnutare pareva una di quelle foche a proboscide, che in conseguenza della pinguedine tremano tutte come una gelatina³⁹⁵”; o ancora “Biagio Quaglia, detto il Ristabilito, statura mediocre, d’alcuni anni più giovane, rubicondo nella faccia come un mandorlo a primavera. Egli aveva una singolare virtù scimiatia di muovere indipendentemente gli orecchi e la pelle della fronte e la pelle del cranio, per no so che vivacità dei muscoli.³⁹⁶”

Bachelard commenta del lautreamontismo: “Questa sintesi biologica immediata mostra d’altronde, in modo molto chiaro, il bisogno di animalizzare che è all’origine dell’immaginazione. La funzione primaria dell’immaginazione è produrre delle forme animali.³⁹⁷”

In D’Annunzio molto forte sarà anche l’immaginazione panica, in cui la metamorfosi coinvolge il mondo vegetale oltre quello animale. Ciò però rimanda ad un unico principio quello della tensione sperimentale dell’immaginazione a superare costantemente il reale per definire, nei territori della suerrealità, nuovi scenari di senso. Ecco perchè la conchiglia dell’analisi bachelardiana della *Poetica dello spazio* rappresenta un momento assai importante della sua riflessione: “l’essere che esce dal suo guscio ci suggerisce le rêveries dell’essere misto. Non si tratta soltanto dell’essere “metà carne e metà pesce” ma dell’essere metà morto e metà vivo e, nei grandi eccessi, metà pietra e metà uomo, l’opposto stesso delle rêverie pietrificate. L’uomo nasce dalla pietra.³⁹⁸”

Così la lettura tradisce l’attenzione quando compaiono figure deformi e grottesche che sembrano alludere a qualche significato oscuro del reale, come il “Golpo di Casoli, un omuncolo grigiastro come le lucertole dei tetti, con la pelle del volto e del collo tutta rugosa e membranosa come i tegumenti d’una testuggine cotta nell’acqua³⁹⁹”, o ancora “Quattorece ” che “nei suoi occhi, come in quelli dei cani da pastore, brillava una trasparenza tra castanea ed aurea; la cartilagine delle sue grandi orecchie, aperte come quelle dei pipistrelli, contro la luce tingevasi d’un giallo roseo.⁴⁰⁰”

Nelle immagini create dalla poesia, le cose acquistano un nuovo valore, uno spessore ed una grandezza inedita. Grazie alla *lente di ingrandimento dell’immaginazione* il poeta pone al centro della visione il gigantismo di un infinitamente piccolo. “I nomi pensano e sognano; l’immaginazione è attiva.⁴⁰¹”

³⁹⁵ G. D’Annunzio, *La fattura*, in *Novelle della Pescara*, cit. p. 289.

³⁹⁶ Ivi, p. 292.

³⁹⁷ G. Bachelard, *Lautramont*, cit., p. 46.

³⁹⁸ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 133.

³⁹⁹ G. D’Annunzio, *Mungia*, in *Le novelle della Pescara*, cit., p. 329.

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ Ne *La poetica dello spazio* Bachelard cita il volume di J. B. Robinet, *Vue philosophiques de la gradation naturelle des formes de l’être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l’homme* (Amsterdam,

L'attrazione verso il mondo si radica, ripercuotendosi, nelle maglie della scrittura che si sofferma ed indugia sul *particolare*: "Le mani lunghe, deformate, con grossi nodi alla prima falange dell'anulare e del medio, con l'unghia del pollice depressa e violetta, somigliano le mani d'una scimmia decrepita.⁴⁰²" L'immaginazione materiale riattiva, tramite la parola, il confronto con la materia e il corpo, lo spazio e il movimento, la vita e la morte e determina così il movimento che c'è tra grande e piccolo, tra miniatura e immensità.

Riflettendo sulle possibilità dinamiche del guscio, Bachelard dichiara: "L'uomo vive di immagini: come tutti i grandi verbi, *uscire da* richiederebbe numerose ricerche (...) Non si avverte più un'azione nelle derivazioni grammaticali, nelle deduzioni, nelle induzioni. I verbi stessi si congelano come se fossero sostantivi. Soltanto le immagini possono rimettere i verbi in movimento.⁴⁰³"

La *rêverie* della miniatura come la *rêverie* ipertrofica chiariscono la loro matrice comune, il loro comune territorio nella parola che accoglie il potere metamorfosante dell'immaginazione. Il poeta, come il lettore, è prima di tutto un "sognatore di parole"⁴⁰⁴.

Così in Valery la dimensione mitica si pone nella concretezza poetica del fare che si dà nella parola "La "parola" conchiglia è dunque l'avvio di una favola: è l'eccitante che conduce l'artista per i sentieri della poiesis, per le strade della natura, da seguire e completare trasformando la vita in "fare".⁴⁰⁵"

Anche nell'onomastica si legge la trasgressione costante di D'Annunzio rispetto al verismo. Ghibellini confronta l'espressione verghiana con quella del Vate: "Si chiama Malpelo perché è rosso. La voce narrante del bozzetto dannunziano è invece oggettiva, razionalisticamente equanime; lo chiamano Delfino perché *pare* un delfino, *Videri* non *esse*.⁴⁰⁶"

Si delinea così una grammatica del fare poetico, insieme ai verbi, ai nomi, ecco dare spazio al valore degli aggettivi. "Per noi filosofi dell'aggettivo, bisogna confessare di essere presi negli imbarazzi della dialettica del profondo e del grande, dell'infinitamente ridotto che approfondisce, del grande che si estende senza limiti.⁴⁰⁷"

1968) in cui "Animalità parziali emergono per ogni parte. i fossili sono, per Robinet, brandelli di vita, abozzi di organi che troveranno la loro vita coerente al culmine di una evoluzione che prepara l'uomo. Si potrebbe dire che l'uomo sia un insieme di due gusci: ogni organo ha una sua propria causalità formale, già sperimentata nel corso di lunghi secoli in cui la natura imparava a fare l'uomo, attraverso qualche mollusco. (...). Ogni forma conserva una vita. Il fossile (...) è un essere che vive ancora, addormentato nella sua forma." G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 137. Così prosegue: "seguono nel libro di Robinet, descrizioni arricchite con bellissime incisioni, rappresentanti Litocarditi, pietre a forma di cuore, Encefaliti, accennanti al cervello, pietre che imitano la mascella, il piede, il rene (...)" Ivi, p. 137

⁴⁰² G. D'Annunzio, *Mungia*, in G. D'Annunzio, *Le novelle della Pescara*, cit., p. 325.

⁴⁰³ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 134.

⁴⁰⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 103

⁴⁰⁵ E. Franzini in P. Valery, *All'inizio era la favola, Scritti sul mito*, p.22.

⁴⁰⁶ P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Leo s. Olschki editore, 1985, p. 172

⁴⁰⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 202.

Il procedere del *particolare* si rivela qui chiarificante, l'uso dannunziano dell'aggettivo è attento e meticoloso, indice di uno studio, di un approfondimento, che, nel valore delle parole, dà alla vita il senso nell'ombra, a stento percepito o intravisto: "Nell' Argolide "sitibonda" presso le rovine di Micene ("ricca d'oro") e non pago, annotando i due aggettivi greci sottesi come radici semantiche agli epiteti *entre guillemets*: π□□□□□□□ π□□□□□□□□. Riscavare quelle parole, riscavare nelle parole una energia perduta, una visione del mondo che è di Sofocle oltre che di Nietzsche, significa conferire un senso profondo e non riduttiva mete esornativo, all'archeologia linguistica di D'Annunzio: un'archeologia" che si pone "nello scavo etimologico alla ricerca di una nuova (d'una antichissima) significazione, la barriera da infrangere è quella della *langue*.⁴⁰⁸" p. 245

In tale *approfondimento* si riscopre il valore della parola poetica, all'interno del dispiegamento del potere della miniatura si può restituire forza all'aggettivo, alla qualificazione, all'attribuzione di un senso che procede oltre il nome, lo eccede. Se Bachelard invita a diffidare di quelli più comuni e banali⁴⁰⁹, non esita a riconoscere il valore dell'immensità cui rimanda il *vasto* in Baudelaire: "nell'immensità che medita e sogna, una immensità pare attendere le immagini dell'immensità. Lo spirito vede e rivede gli oggetti, in un oggetto l'anima trova il nido di una immensità. Ne avremo una serie di prove seguendo le rêveries che si aprono, nell'anima di Baudelaire, al solo presentarsi della parola *vasto*. Vasto è una delle parole più baudeleriane, la parola che per il poeta designa, nel modo più naturale possibile, l'infinità dello spazio intimo. (...) se si facesse uno studio dei diversi valori di vasto in Baudelaire, si resterebbe colpiti dalla circostanza che l'impiego della parola nella sua accezione oggettiva positiva è raro in paragone ai casi in cui la parola vanta risonanze intime.⁴¹⁰"

Così Bachelard propone l'immensità come una "categoria filosofica della rêverie⁴¹¹" in quanto essa risulta essere una dimensione sua propria in cui essa può aprirsi ad un atteggiamento di contemplazione verso la grandezza. Tale atteggiamento estatico pone il soggetto fantasticante fuori dal mondo della storia, delle circostanze, del contingente. Lo restituisce ad una dimensione assoluta in cui ciò che conta non sono le distanze, le misure ma la possibilità di percorrere ed esplorare uno spazio inedito. Tale spazio nasce dal riscoprire in fondo ad un'immagine di immensità uno spazio intimo di grandezza, uno spazio originario in cui vivono la propria infanzia e le immagini di essa.

⁴⁰⁸ P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio*, cit., p.245.

⁴⁰⁹ "Nei territori di fenomenologia poetica di cui ci occupiamo, vi è un aggettivo di cui il metafisico dell'immaginazione deve diffidare: l'aggettivo *ancestrale*. A tale aggettivo corrisponde, in effetti, una valorizzazione troppo rapida, spesso solo verbale, mai ben sorvegliata, che contrassegna il carattere diretto dell'immaginazione del profondo, anzi, in generale, la psicologia del profondo. La foresta "ancestrale" è allora un "trascendente psicologico" facile. La foresta ancestrale è una immagine per libri per l'infanzia." Ivi, p. 209.

⁴¹⁰ Ivi, p. 212.

⁴¹¹ Ivi, p. 205.

“Si immagini un artista che sia sempre, con il suo spirito nello stato del convalescente e si avrà la chiave del carattere di G. (...). Il convalescente possiede in sommo grado, come il fanciullo, la facoltà di interessarsi vivamente alle cose anche a quelle in apparenza più banali. (...) il fanciullo vede tutto in una forma di novità; è sempre ebbro. Nulla somiglia tanto a quella che chiamiamo ispirazione, quanto la gioia con cui il fanciullo assorbe la forma e il colore. Ma io vorrei andare ancora oltre: dico che l’ispirazione ha un qualche rapporto con la *congestione*, e che a ogni pensiero sublime si accompagna una scossa nervosa (...). L’uomo di genio ha i nervi saldi; il fanciullo li ha deboli. Nell’uno, ha preso il posto preminente la ragione, nell’altro, la sensibilità occupa quasi tutto l’essere. Ma il genio non è che l’infanzia ritrovata per un atto di volontà, un’infanzia fornita a questo punto, per esprimersi, di organi virili e dello spirito analitico che gli consente di ordinare l’insieme dei materiali accumulato in un processo involontario. E a questa curiosità profonda e gioiosa va attribuito l’occhio fisso e animalmente estatico dei fanciulli di fronte al *nuovo*, (...).⁴¹²”

La dimensione della *rêverie* si può quindi definire “*contemplazione originaria*.”⁴¹³

Come Bachelard ricorda citando i *Journeaux intimes* di Baudelaire infatti: “In certi stati d’animo, quasi soprannaturale, la profondità della vita si rivela interamente nello spettacolo che ci si trova sotto gli occhi, per quanto esso possa essere ordinario. (...). Lo spettacolo esterno aiuta a spiegare una grandezza intima.”⁴¹⁴ Tale sintesi nel rapporto tra l’uomo e il mondo si dà nell’immagine, frutto di una ricerca costante di comunicazione che approda a far emergere nella produzione dannunziana le “possibilità associative e fantastiche della sua prosa poetica, con la sua sempre più marcata attenzione per una soprarealtà magica e fantastica, allusiva alla vita interiore e segreta delle cose”⁴¹⁵. In tal senso la parola poetica acquista, di volta in volta, una pluralità di valori che rendono attivo e costante il rapporto io-mondo, in tale universo vivono e si animano le corrispondenze che i personaggi dannunziani ricercano fin all’estremo.

In tal senso si rivaluta il valore del *capriccio*, che indirizza la *rêverie* a porsi in maniera aperta nei confronti del mondo.

In tal senso essa afferma una valorizzazione positiva che lega in maniera inscindibile il processo conoscitivo all’essere nel mondo, a partecipare ai valori di esso, alle sue materie, alle sue forme: “Scopriamo qui che l’immensità dalla parte dell’intimo è una *intensità*, una intensità d’essere, la intensità di un essere che si sviluppa, in una vasta prospettiva di immensità intima. Nel loro principio, le “*corrispondances*” accolgono l’immensità del

⁴¹² Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano, 2004, p.21.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Ivi, p.213.

⁴¹⁵ G. L. Beccaria, *L’autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D’Annunzio*, cit., p.313.

mondo e la trasformano in una intensità del nostro essere intimo. (...) Il movimento stesso ha, per così dire, un volume felice. Per Baudelaire esso rientra a motivo della sua armonia, nella categoria estetica del vasto.⁴¹⁶

Ritmoanaliticamente il vasto contiene in sé e ripropone il piccolo oggetto della miniatura, lungo un procedere immaginativo in cui non si avvertono contraddizioni e discrasie. La rottura, che sempre si pone nell'immaginario in ogni istante, si dà qui come momento significativo di una possibilità infinita di ri-cominciare. "Sotto il segno della parola *vasto*, l'anima rinviene il suo essere sintetico. La parola *vasto* riunisce i contrari."⁴¹⁷

Blanchot sottolinea come, in tale riflessione, risulti assente una vera e propria "immagine dell'immensità, (...) l'immensità è la possibilità dell'immagine, o più esattamente il suo modo di incontrare se stessa e di sparirvi, la segreta unità secondo la quale si dispiega immobile, nell'immensità del fuori, e nello stesso tempo resta nella più stretta intimità."⁴¹⁸

Ciò che sfugge nell'*immensità* si radica nell'*intimità* delle immagini del mondo, delle cose che vivono nelle "immagini più semplici attraverso cui il mondo esterno conferisce al profondo del nostro essere spazi virtuali vividi."⁴¹⁹

Tali immagini consentono di radicare l'uomo nel suo proprio contesto abitativo primario, per sua natura *greffé*, ovvero quello del linguaggio e di esplorarne tutti gli aspetti in cui risulta evidente che "l'universo della parola comanda tutti i fenomeni dell'essere, i fenomeni nuovi si capisce. Attraverso il linguaggio poetico, onde di novità corrono sulla superficie dell'essere: il linguaggio porta in sé la dialettica dell'aperto e del chiuso. Con il *senso* si chiude, con l'espressione poetica esso si apre. (...). È (...) una immagine *princeps*, l'origine stessa di una *rêverie* in cui si accumulano desideri e tentazione, la tentazione di aprire l'essere nel suo intimo, il desiderio di conquistare tutti gli esseri reticenti."⁴²⁰

Tali immagini, germi della vita della poesia, troveranno nella parola una ragione ulteriore, quella di esperire, nel dialogo poetico, l'esperienza di continua metamorfosi della parola che si dà nell'atto creativo come rigenerazione costante. La novità è una costruzione continua che pone in una dimensione fabbrile e creativa costante tutti gli attori che collaborano alla vita stessa della parola, l'autore che la vede nascere, e il lettore, che la vede rinascere continuamente. È in virtù di questo dialogo che il piacere del testo letterario si trasforma in qualcosa di ulteriore in quel "*sur-hauterisme*"⁴²¹ per cui, dice Bachelard, "le immagini si innalzano ed innalzano chi le legge."⁴²² A proposito dell'immagine della casa: "Quando il poeta la dispiega, la estende, essa si offre in un aspetto fenomenologico purissimo. La coscienza "si eleva" in occasione di una immagine che di solito "riposa":

⁴¹⁶ Ivi, p. 215.

⁴¹⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 215.

⁴¹⁸ M. Blanchot, *Vaste comme la nuit*, cit., p. 431.

⁴¹⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 248.

⁴²⁰ Ivi, cit., p. 243.

⁴²¹ Ivi, p. 79.

⁴²² Ibidem.

l'immagine non è più descrittiva, ma risolutamente ispirativa. Strana situazione gli spazi amati non si possono sempre rinchiudere! Essi si dispiegano⁴²³."

Il vasto e il minuscolo convivono nel procedere dell'immaginazione, come il dentro e il fuori, l'aperto e il chiuso: le linee direttrici dell'immaginario conducono la rêverie poetica a sondare spazi inesplorati, alla ricerca della *nouveauté* dell'immagine. In tale procedere l'opera sperimenta, insieme alle forze che la animano, i confini dell'umano. Nella letto-scrittura della poesia il mistero del processo creativo riflette, nelle sue origini e nelle sue forme, un interrogativo più *crudele*, quello che si riflette nel silenzio, nell'assenza dell'immagine stessa, nel suo mancamento, nella sua morte.

5. Il potere della visione: *L'immensità intima*

"D'Annunzio, in una mirabile pagina de *Il fuoco*, ci comunica lo sguardo dell'animale che trema, lo sguardo di una lepre che, in un'istante senza tormento proietta una pace sull'universo di autunno. "Avete mai vista una lepre, di mattina, uscire dai solchi freschi dell'aratro, correre per un tratto su l'argento della brina, poi arrestarsi nel silenzio, sedersi sulle zampe di dietro, drizzare le orecchie, guardare l'orizzonte? Sembra che il suo sguardo pacifichi l'Universo. La lepre immobile che contempla i campi fumanti, in una tregua della sua perpetua inquietudine! Non si potrebbe immaginare un più certo indizio di perfetta pace all'intorno. In quell'istante, è un animale sacro che bisogna adorare." L'asse di proiezione della calma che si estenderà nella pianura è nettamente indicata: "Il suo sguardo sembra pacificare l'Universo." Un sognatore che affiderà i suoi sogni a un simile moto di visione, vivrà in accresciuta tonalità l'immensità dei campi distesi.⁴²⁴" Tale riflessione bachelardiana assume una enorme importanza nella lettura della poesia di D'Annunzio pur senza addentrarsi in questioni di critica letteraria ne chiarisce un elemento fondamentale. La funzione indiretta dello sguardo che, nell'artificio poetico, riscrive e risignifica le immagini del mondo: "Una simile pagina è di per se stessa un buon test di sensibilità retorica, offrendosi tranquillamente alla critica degli spiriti apoetici. Essa è veramente molto dannunziana e può servire a denunciare le ingombranti metafore dello scrittore italiano. Sarebbe così semplice, pensano gli spiriti positivi descrivere direttamente la pace dei campi! Perché scegliere la mediazione della lepre contemplativa? Ma il poeta non si cura delle buone ragioni ed ambisce a rivelare tutti i gradi della crescita di una contemplazione in cui la pace animale va a collocarsi nella pace del mondo.⁴²⁵" La funzione di mediazione letteraria dell'immagine è simbolo di efficacia espressiva e

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ivi, p.229-30.

⁴²⁵ Ibidem.

definisce la funzione demiurgica del poeta che riattualizza immagini originarie recuperando, in esse, la densità del proprio sguardo. In tale senso bisogna ricordare che “in un libro che ha avuto un ruolo rivelatore nella poesia inglese del Novecento da Yeats a Eliot, *The symbolist Movement in Literature*, Arthur Symonds, (...) presenta il D’Annunzio come il protagonista italiano del simbolismo di una poetica, egli dice, che vuole “spiritualizzare la letteratura” e riscoprire “l’anima delle cose” nello specchio musicale e inquieto della vita interiore.⁴²⁶” A ciò si aggiunge la commistione nella sua formazione di motivi e suggestioni differenti ma sempre rivolte a mettere l’accento sulla centralità di “un’arte che “esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggiore possibile esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti. (...). Per questa via, precisa poi l’intervista con Ojetti, la letteratura potrà procedere oltre “il fondo diffuso di una sensibilità rischiarata dai cinque sensi normali” e si affiderà a “strani sensi intermedi” le cui “percezioni sottilissime” riveleranno un mondo sconosciuto e colmo di misteri che non conservano più nulla di soprannaturale e tuttavia conferiscono un significato profondo ai “piccoli fatti dell’esistenza”⁴²⁷.” La potenza dello sguardo risulta la cifra del *poietés* e della sua capacità di leggere e reinventare il mondo cogliendone, come vuole il titolo di questo capitolo della *Poetica dello spazio, l’immensità intima*. In tale dimensione rivive tutto il potere della miniatura e dell’immensità, la capacità di restituire alla parola la sua capacità dialogica e di apertura che pur non dimentica la propria dimensione letteraria, la propria vocazione all’artificio. “Possiamo renderci coscienti della funzione dello sguardo che non ha nulla da fare, di uno sguardo che non guarda più un oggetto particolare, ma *guarda il mondo*. Certo, se il poeta ci avesse confessato la sua propria contemplazione, non saremmo forse giunti ad una così radicale primitività.⁴²⁸” Nello sguardo originario della lepre si riscopre uno stato assoluto che dispiega un orizzonte primitivo, naturale, pacifico. Se egli non avesse affidato alla lepre tale visione “il poeta si limiterebbe a ripetere un tema filosofico, ma l’animale dannunziano è, per un istante, liberato dai suoi riflessi: l’occhio

⁴²⁶E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p.113.

⁴²⁷E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p. 81. “La cauta o, come doveva poi dire il Lucini, astuta conversione dannunziana a un simbolismo per così dire biologico e antiplatonico, di una “*rêverie*”, immersa nel corpo e nei suoi viluppi di sensazione, non giunge d’altra parte improvvisa perché è già annunciata dal *Piacere*, il romanzo della stagione estetizzante e del *décor* parnassiano, dove la sigla naturalistica si ricompone in scenografia, in diario sentimentale della *décadence* umbertina, come un “racconto di Hoffmann, eroico” vorrebbe Andrea Sperelli, “scritto con la precisione plastica di un Flaubert”.” Il punto di vista è sempre quello di un protagonista è “un tipo di artista, un raffinato sensitivo che si studia e si osserva, che sente con straordinaria acutezza il proprio rapporto con le cose e si compiace di analizzarlo, di inseguirlo nel labirinto della memoria. Anche la natura è vista di solito con il suo occhio, che poi si capisce è una proiezione, una maschera dello scrittore. Ciò permette di leggere ogni romanzo come una sorta di poetica o di riflessione sui processi interni della sensibilità” ad esempio nel *Piacere* “il gioco introspettivo del protagonista si sdoppia in una poetica delle corrispondenze, della specularità emotiva tra oggetto e soggetto: “Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un’anima sensibile e mutabile come l’anima umana.” Ibidem, p.124.

⁴²⁸G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 230.

non spia più, non è ingranaggio della macchina animale, non comanda più la fuga. Certamente, un tale sguardo nella bestia della paura, è l'istante sacro della contemplazione.⁴²⁹ Fuori dall'automatismo di una visione frutto di una intenzionalità utilitaria del gesto quotidiano che esprime una finalità concreta e una meccanicità dei gesti, la lepre sfugge alla condanna che la necessita all'istinto e, in essa, si riattiva un processo visivo inedito e libero. L'occhio diviene una possibilità assoluta della visione. Un occhio attento e distratto insieme che porta su di sé i segni della differente prospettiva che esso crea: "Non so terrore più profondo di quello che m'occupa quando, nella pausa della mia propria volontà che mi crea, io vedo accorrere dall'infinito il vento senza nome e in esso agitarsi la polvere del passato e levarsi contro a me non come ombre delle cose che furono ma come aspetti di quelle che sono per essere: ond'io non riconosco più la successione della vita né la mutazione della sua sostanza, ma avverto entro me una specie d'immobilità veggente, simile a quella dell'occhio che m's'aperse quando nacqui lagnandomi, sopra al quale mi s'appassisce la palpebra e le ciglia mi si diradano."⁴³⁰

Lo sguardo diviene assoluto nell'immagine dell'occhio deturpato, senza più protezione o diaframma, una nudità che "(...) riempie la mia casa d'un sentimento della presenza umana più severo che i libri eterni. Ora quella palpebra è come l'orlo d'un segreto ch'io dovrò conoscere. (...). La vita potente suscitata dalla memoria le si oppone e la respinge. Bisogna che prima riviviamo quella vita, che prima riudiamo quel canto, come i naufraghi tratti da contrarie fortune sul medesimo banco di sabbia ascoltano la voce della sirena invisibile prima che la marea li riprenda e rivoltali. "Mi ricordo del futuro". Chi mai ha parlato così? forse il naufrago con le sue labbra contro le lunghe labbra dell'onda, o forse io stesso nello smarrire me stesso."⁴³¹ In tal senso lo sguardo sul mondo non esclude il passato ma lo riscrive e lo sottrae alla sua dimensione strettamente biografica, ne disegna un futuro, una prospettiva. Tale catottromanzia naturale che delimita gli spazi di un destino poetico si riflette nuovamente nello sguardo della lepre.

"Qualche riga prima (...) il poeta aveva scorto nell'occhio così bello, grande, tranquillo della lepre, la natura acquatica degli sguardi dell'animale vegetariano: "Quei grandi occhi umidi ...risplendenti come stagni nelle sere d'estate con le loro selve di giunchi che vi si bagnano e con tutto il cielo che vi si specchia dentro e vi si muta." Nel nostro libro *L'eau et les rêves*, abbiamo riunito molte altre immagini letterarie che ci dicono che lo stagno è l'occhio stesso del paesaggio, che il riflesso sulle acque è la prima visione che l'universo prende di sé, che l'accresciuta bellezza di un paesaggio riflesso è la radice del narcisismo cosmico."⁴³²

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 426.

⁴³¹ Ivi., p.436.

⁴³² G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 230, si ricordi a questo proposito Raimondi su D'Annunzio: "Si deve stare a quanto insegna la psicanalisi in certi sviluppi più recenti, il narcisismo

Parola e mondo sono legati insieme da un tessuto fitto di relazioni che la visione ricostruisce restituendo al soggetto la sua possibilità di riconfigurarne i rapporti. Il dire poetico diviene momento creatore in cui si ricrea la realtà stessa: “Nella grande arpa della meteora distinguo tutte le corde, e quasi le tento. (...). I fiori sono posati su la rimboccatura. Li ho sotto le mie dita veggenti. Li palpo, li separo, li riconosco. C’è il giacinto. È legato col filo in fascetti, gli steli sono ineguali. Insieme formano un grappolo folto. Il profumo al fiuto aumenta come il dolore in una scalfitura. C’è la zàgara. È il nome arabo che dà al fiore d’arancio la Sicilia saracena. L’appresi, adolescente sulla mia riva, dal mozzo d’una goletta. Tanto mi piace che, se nomino il nome, sento il profumo.”⁴³³ Proprio nell’immagine letteraria si riscopre il valore della parola come momento poetico in cui, attraverso la rifondazione sensibile del proprio rapporto originario con il mondo, si riscrivono i significati. Tale valenza della parola poetica appare ben chiara al pescarese: “La sacralità della parola (...) si incrocia, indissolubilmente, dunque, con le sue potenzialità reificanti. Queste stesse parole attraverso le quali Loris cerca di esprimere il suo vertiginoso sentire, proprio mentre gli spalancano i segreti e i misteri della *seconda vita delle cose*, (...). Non c’è niente di muto, di insignificante. *Essere e significare sono un tutt’uno, quindi tutto ciò che è, è simbolo.*”⁴³⁴ Tale significanza prevede una tensione che, dell’immensità intima, recupera entrambe gli aspetti: quello centrifugo verso l’orizzonte che rintraccia nel mondo il tracciato di un destino e quello centripeto che riconduce al proprio fabbrile lavoro di cesello costante sulla parola ed in essa vede la propria unica vocazione.

Siffatto lavoro si struttura in maniera severa e rigorosa nella ricerca costante di svolgere i significati e di racchiuderli, rimodellandoli, in immagini poetiche: “La mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita sui più comuni oggetti- avendo ancora calda in me l’impronta ideale delle forme da me generate, penetro nel fondo d’ogni cosa brutta o vile come in un enigma inestricabile che non resista alla mia destrezza. Improvvisi motivi, d’una inopinata novità, allora si mescono alle mie armonie mentali; inattese associazioni di

comporta sempre il ricordo di uno stato elezionale unico e privilegiato, la gioia che si lega a questo ricordo di potenza e di plenitudine, l’orgoglio e l’illusione dell’unicità, il desiderio ambivalente di un paradiso perduto, con un rapporto oggettuale positivo e insieme negativo dove lo splendido isolamento si alterna alla ricerca di unioni magiche e regressive entro un labirinto di specchi e riverberi incrociati. Sarebbe facile ora individuare questi stessi caratteri nel sistema espressivo del D’Annunzio: basterebbe pensare all’archetipo dello specchio o all’emblema dell’isola e dell’infanzia misteriosa (...) bisogna però porre l’accento sul fatto che l’integrazione narcisistica all’interno della libido e dalla aggressività dannunziane esige l’eloquenza come strumento della propria razionalizzazione edonistica, come veicolo amplificato di un ego che vuole convertire la sua favola in messaggio di verità, unificando nel mito vissuto del corpo l’arte e la vita. Di qui *Maia*, la poesia come monumento alessandrino dell’io e del suo “sigillo imperiale” orfico e whitmaniano. Narcisismo ed eloquenza sono perciò nel D’Annunzio categorie complementari.” E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, p. 129.

⁴³³ G. D’Annunzio, *Notturmo*, Milano, Mondadori, 2009, p. 65.

⁴³⁴ A. Mazzarella, *Introduzione* in H. von Hofmannsthal, *Gabriele D’Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzarella, Shakespeare & Company, 1984, p.9.

apparenze e di essenze accrescono e accelerano il mio turbine lirico. E tutto è chiuso in me, ben profondo, segreto, ignoto per sempre.⁴³⁵ Così D'Annunzio scrive in una prosa intitolata *Dell'Attenzione*, in cui si delinea la tensione alla scoperta del dettaglio, del particolare che offre nella parola il valore bachelardiano della miniatura. In esso la parola ritrova il suo valore offrendo un territorio immaginario alla visione⁴³⁶.

Lo sguardo sempre proteso alla ricerca dell'*Invisibile*⁴³⁷, cerca di oltrepassare l'abitudine e la meccanicità del giorno per recuperare uno stato trasognato, revante, immaginifico: "Quante volte la mia vita non è se non trasogna mento! Sognare è una cosa, trasognare un'altra. La realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa. Ne attendo l'impronta con l'orrore dello schiavo che cade in ginocchio mentre il marchio gli è sospeso su la spalla e la carne non anche stampata si raggricchia come se già fumasse. A un tratto ella si dissolve, si difforma, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma. Poi riprende ossa, muscoli, ugne; si lancia di nuovo su me come una bestia potente di mille branche. E la vicenda si prolunga per ore, per giorni. La temo e la chiamo; le sfuggo e me le offro; mi lascio artigliare e mi dileguo. Talora la uccido; e poi trovo in lei le mie più belle immagini⁴³⁸". Non sorprende, in una poetica caratterizzata dallo stretto rapporto tra il dato biografico e la dimensione letteraria di ritrovare una tale propensione anche nei personaggi delle opere dannunziane. Così, secondo Raimondi, si dispone "Giorgio Aurispa quando "guardava davanti a sé, intorno a sé, con una curiosità sempre vigile, quasi con uno sforzo d'attenzione, come se volesse comprendere un qualche oscuro pensiero espresso dalle semplici apparenze o impadronirsi d'un qualche inafferrabile segreto." E il paradigma si trapianta persino nell'intervista con Ogetti un testo capitale

⁴³⁵ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit, p.41.

⁴³⁶ Nel sogno, il ricordo interpretativo della sensazione visuale riconquista la sua libertà; la fluidità della sensazione visiva fa in modo che il ricordo non vi aderisce; il ritmo della memoria interpretativa non deve adottare quello della realtà; e le immagini possono precipitarsi da lì se vogliono, con una rapidità vertiginosa, come farebbero quelle del film cinematografico⁴³⁶ se non se ne regolasse lo svolgimento. La precipitazione non diversamente dall'abbondanza, è segno di forza nel dominio dello spirito: è la regolazione, è la precisione dell'adeguamento che reclama uno sforzo." Henri Bergson, *Le rêve*, in *L'Énergie spirituelle (Essais et conférences)*, in *Œuvres*, Paris, Presse Universitaire de France, 1970, p.895 (Tr.d.r.). nonostante le possibilità visionarie dell'esperienza onirica anche Blanchot conviene "Il sonno è (...) inattenzione al mondo" M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p.233. In tale cifra si presenta nuovamente la netta differenza tra *rêve* e *rêverie*. Essa come introduzione allo spazio immaginativo presuppone un diverso rapporto con la realtà. Non lo sforzo di adeguamento ad essa, ma l'attenzione che vigila nella costruzione di una *ragion poetica* precisa.

⁴³⁷ "Oggi so che ogni soglia è misteriosa e che mai non dovrebbe lo spirito esser tanto vigile quanto nel rischiare l'atto di varcarla. Dovunque, comunque, se io entro in una stanza, ricca o povera, nota o ignota, angusta o vasta, per qualche attimo o per un indefinito tempo, sento che l'*Invisibile* mi viene incontro e mi alita sul cuore. Nella sfugge al suo sguardo indefesso."ivi p. 44 Ed ancora sul tema degli occhi: gli "occhi senza cigli" "pieni d'un inquietudine continua" e di "spavento fisso" di Dario, protagonista del *Compagno dagli occhi senza cigli*, in G. D'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta e di comando*, vol. II, cit., p. 429.

⁴³⁸ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol. II, cit., p. 37.

come vedremo per la poetica dannunziana, nella proposta di un'arte in grado di esprimere "con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente".⁴³⁹

Stupore e meraviglia sono al centro di questa ricerca che vuole restituire alla parola la sua novità e la sua efficacia, facendo riaffiorare nell'immagine che essa conserva in sé, il valore materico delle cose, degli elementi della realtà che nascondono significati e relazioni geroglifiche, che si offrono a chi le sappia interpretare.

In uno dei taccuini del 1912 D'Annunzio appunta: "I rifiuti della vita, frammenti di utensili, le scorie- un pezzo di fune, una scatola di latta vuota. Tutto parla, tutto è segno per chi sa leggere. In ogni cosa è posta una *volontà di rivelazione*. Ma nessuno è disposto e aperto a riceverla. Le linee formate dalla disposizione casuale degli oggetti sono una scrittura. Una donna vecchia, ossuta, porta una specie di cuffia che le fa ombra sul viso. Nel viso devastato due strani occhi grigi, quasi di creatura *soprannaturale* straordinari occhi, sguardo che viene dalla profondità d'una leggenda...così guardata la vita è una successione perpetua di emozione. Nulla è *indifferente*⁴⁴⁰." Tra le cose del mondo e la scrittura si struttura un legame intimo e poroso, fatto di relazioni che la parola poetica unisce in un vincolo indissolubile. La visione si pone come momento fondante di tale rapporto iscrivendo, di momento in momento, le cose all'interno di un panorama estetico in cui la parola si pone come ricerca di senso. Si precisa così la tensione continua che anima il simbolismo dannunziano, che, figlio anche di un convinto classicismo e di un certo verismo, si precisa nel culto della parola poetica stessa. Nell'intervista di Ojetti, alla domanda: "Che ne pensi tu della letteratura contemporanea in Italia?" D'Annunzio risponde: "Penso che sia vano parlare di letteratura contemporanea in Italia perchè noi non potremo avere una letteratura se non quando gli scrittori, essendosi alfine persuadi che tutta l'arte letteraria dipende dalle virtù intime dell'elemento materiale di cui ella si serve, si adopereranno a conoscere e a studiare tali virtù per trarre dalle loro combinazione e dalle loro convergenze il maggior possibile effetto estetico. In parole più chiare: una letteratura non può essere fatta se non da letterati; e io non conosco ancora, in Italia, un libro moderno il quale appaia l'opera di un letterato, cioè di un artefice che abbia l'assoluta padronanza della Lingua Italiana."⁴⁴¹

In tal senso si spiega come nel rapporto con il mondo, la visione racchiuda nella parola stessa la propria materia e la conservi fino a renderla reale, concreta, pesante. L' "attenzione" di "veggente" (...) trasforma appunto la parola in realtà e l'oggetto in segno quasi in un movimento grafico di una scrittura che incorpora la "musica" delle cose e la "voce degli elementi" nell' "oscuro linguaggio" del silenzio." In tal senso l'opera dannunziana appare caratterizzata da una evoluzione verso la valorizzazione

⁴³⁹ E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p. 115.

⁴⁴⁰ G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp.619-620.

⁴⁴¹ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano, 1895, pp. 336-7.

dell'autonomia progressiva del significante, verso la costruzione assoluta degli elementi più propri della poesia. "Così la parola giunge all'astrazione della forma al segno che si fa traccia, ordine musicale della materia sonora "rivelata in una successione di parvenze espressive." ⁴⁴²

6. Il poema moderno: *Lo sguardo di Medusa* e lo stile dannunziano.

Blanchot ne *L'infinito Intrattenimento* chiarisce uno dei motivi che anima questa dura ricerca, questa continua insistenza sul tema della lotta che anima molte pagine dannunziane: "Ogni parola è violenza, una violenza tanto più temibile quanto più è segreta, è il centro segreto della violenza, violenza che si esercita più su ciò che la parola nomina e più nominare solo privandolo della sua presenza. ⁴⁴³ Tale potenza di annientamento nasce dalla "violenza di uno sguardo condannato a distruggere sistematicamente ciò che incontra. Lo sguardo del *veggente* avidamente proteso verso l'essenza nascosta dei fenomeni, verso il loro Significato ⁴⁴⁴. La parola diviene pietra, forma cristallizzata e inerte immobile nella tensione di farsi minerale, di superare i limiti della carne, di farsi rovina. Come in questo passo de *Il piacere*: "Il giardino pareva deserto. Dal palazzo dell'Accademia non giungeva alcun romore, alcuna voce. Si udiva chiaro nel silenzio il chioccolio della fontana a mezzo dello spiazzo; i viali si prolungavano verso il Pincio diritto, come chiusi tra due pareti di bronzo su cui non anche moriva la doratura del vespro; l'immobilità di tutte le forme dava immagine di un labirinto impietrato: cime delle canne acquatiche intorno alla vasca erano immobili nell'aria come le statue." ⁴⁴⁵

Tali immagini rimandano ad una tensione che vede nel segno della parola poetica ciò che resta della realtà e che, nell'immaginario è pronta a ricrearla attraverso una visione che

⁴⁴² E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p. 131-2.

⁴⁴³ M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, p.57. "Hegel, amico già di Hölderlin, suo vicino, ha scritto in un testo precedente La fenomenologia: "Il primo atto con cui Adamo si rese padrone degli animali fu di imporre loro un nome, vale a dire li annientò nel pieno della loro esistenza (in quanto esistenti)." (...) Il senso della parola esige dunque, come prefazione ad ogni parola, un'immensa ecatombe, un diluvio preventivo che immerge in un vasto mare ogni creazione. Dio ha creato gli esseri ma l'uomo ha dovuto annientarli. È allora che essi acquistarono senso per lui ed egli li creò a sua volta, a partire da quella morte in cui erano scomparsi; soltanto che al posto degli esseri, come si dice, viventi, vi fu solo l'essere e l'uomo fu condannato a non potersi accostare a nulla e a non vivere nulla se non per il senso che gli occorreva far nascere. Si vide chiuso nel giorno e seppa che questo giorno non poteva finire, perché la fine era luce, perché dalla fine degli esseri era venuto il loro significato, l'essere. (...)È dunque più esatto dire, quando io parlo, che è la morte che parla in me. La mia parola è il segnale che la morte è, in quel preciso momento, liberata dal mondo, che tra me che parlo e l'essere che evoco, essa è improvvisamente sorta." M. Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano, 1983, p.28.

⁴⁴⁴ A. Mazzarella, *La visione e l'enigma, D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli, 1991, p. 105.

⁴⁴⁵ G. D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p.300.

mai è scevra dall'attenzione: "Chi mai potrà chiudere nel cristallo dell'arte le nascoste frequentazioni dell'anima umana? che mai diventa la più piena gioia delle mie pagine al paragone di quest'ora innumerevole, gioita e sofferta? Se tento di fermarla, io la trasmuto in una serie di segni logici che dal mio vasto tumulto non rattengono più che della vita e della morte e della deità e dell'eternità non rattenga il geroglifico inciso nel granito dell'obelisco⁴⁴⁶"

Al pari delle immagini cadaveriche e pietrificate presenti nei testi di Huysmans, come segni del rifiuto, dello scontro, che diviene estrema figura della collera (quella collera che aveva già animato il fervore animale di Lautreamont) nelle opere di D'Annunzio troviamo ugualmente elementi immaginifici tali da fornire eloquenti "illustrazioni del complesso di Medusa" in cui si fissa "una furia muta, una collera pietrificata⁴⁴⁷". La collera, la lotta, la violenza rappresentano un momento primario della conoscenza proprio perché indica una tensione costante con la materia e con se stessi, nel tentativo di superare i vincoli ed i limiti circostanti giungendo fino ai limiti estremi delle possibilità d'azione e d'espressione: "Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunciando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalla stessa bocca della Medusa di Leonardo, dall'umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dell'angoscia della morte.⁴⁴⁸"

Il disagio e lo scontro con le cose riflettono una condizione propria del rapporto con il mondo che D'Annunzio riscopre durante una crociera nello Ionio e nell'Egeo del 1985. Durante tale viaggio appunta: "Lo spirito greco è fatto dalla reazione continua dell'uomo contro la *personalità* delle cose. Le cose, avendo una personalità così precisa e così forte, s'imponevano all'uomo come un sopruso. L'uomo reagiva di qui le magnifiche personalità dei Greci. Reazione contro le cose, per l'istinto di predominio. *Eccitante* il paesaggio. Gli alberi stessi della pianura tra Patros e Pirgo, così distanti, non sono *personae*? V'è un gran pino davanti al Museo. Ha una forma e voci *proprie*.⁴⁴⁹" La materia del mondo deve essere sfidata, affrontata, e domata. Forgiata nella parola: "Proteso nel titanico sforzo di *nominare* le infinite rifrangenze dell' "invisibile" che continuamente abbagliano il suo sguardo allucinato, D'Annunzio spinge questa violenza fino ai suoi termini estremi, fino ad assumere la perversa maschera pietrificante di Medusa⁴⁵⁰". Rivive in tale *rêverie pietrificante*

⁴⁴⁶ G. D'Annunzio, *Il venturi ero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, cit., p. 37.

⁴⁴⁷ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p. 196.

⁴⁴⁸ G. D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p.50.

⁴⁴⁹ G. D'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, cit., p. 6. Queste affermazioni sono scritte durante la crociera nello Ionio e nell'Egeo del 1985 le cui tappe furono le seguenti: da Patrasso a Olimpia, Delfi, Micene, Nauplio, Golfo di Egina, Atene (Museo dell'Acropoli).

⁴⁵⁰ A. Mazzarella, *Introduzione*, in H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, cit., p.23.

l'insieme dei miti legati alla statua⁴⁵¹, al suo potere di imprigionare ma anche di liberare l'umano.

"La statua sta come un mistero, come un prodigio di vita. Questa pacata e composta ma pur sempre potentissima espressione di vita soggioga d'un tratto chi fissa per la prima volta sul marmo i suoi occhi mortali. La vita, la vita superiore, più intensa e più profonda della vita umana, quella che noi tutti artefici cerchiamo di infondere nelle nostre finzioni, inutilmente, è già concentrata come potenza inaudita, espressa da una pura e lenta armonia di linee."⁴⁵²

In tal modo, nota Bachelard, "una statua è sia l'essere umano, immobilizzato dalla morte, si alla pietra che vuole nascere prendendo forma umana. La *rêverie* che contempla una statua sia anima, allora, in un ritmo di immobilizzazione e di movimento. Si abbandona naturalmente ad un'ambivalenza di vita e di morte."⁴⁵³ Si definisce la poliedricità di una parola che sussume in sé la forza di tale immaginazione materiale. Nell'opera d'arte, artificialmente costruita, si individua, l'originarietà dell'esperienza, del costituirsi del vissuto e del vivente: "L'Ermite. La testa sorridente, calma - La vita corre nelle membra, armoniosa vista di fronte e piena di grazia. Di fianco, tuttavia è robusto, con i lombi forti, le cosce possenti. Il panneggiamento del manto *reale* ed elegante - vero. Il ventre, il torace, palpitanti. La *vita*, quella che tutti noi artefici cerchiamo. Una creatura *più viva* delle creature vive. Una sensazione religiosa come davanti al *mistero*. Si parte con un profondo rammarico. Si resterebbe indefinitamente a contemplare. Si parte, avendo nell'animo il fascino di un'armonia che s'interrompa."⁴⁵⁴

Nella superficie delle cose, nel segno della parola, il veggente, l'immaginifico scopre la dolorosa profondità della carne, che, sofferente, partecipa del farsi dell'arte: "Una stanchezza febbrile e angosciata, un'ambascia piena di sussulti, nell'insonnio, attraversata da vasti baleni della creazione. Le figure della mia nuova tragedia sembravano sorgere dal pavimento come quei getti subitanei di materia infiammata che rompono su da un terreno vulcanico, rosseggiando incupiscono, poi si raffreddano, si rassodano, prendono un aspetto d'irte rocce grigie ma irraggiano tuttavia un calore intollerabile e scottano se la mano le tocchi. (...) Sempre qualcosa di carnale, qualcosa che somiglia a una violenza carnale, un misto di atrocità e di ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio cervello.

⁴⁵¹ "A queste paure, nelle quali giocano i miti della pietrificazione, bisognerebbe accostare i numerosi aneddoti letterari dove le statue si mettono a camminare, i ritratti ricambiano improvvisamente lo sguardo con un battito di palpebre, i personaggi di un arazzo si gonfiano, prendono corpo ed escono dalla stoffa. La vita del Commendatore è stata rappresentata con tutte le sfumature del simbolismo, senza che sia sottolineato in modo esauriente il carattere profondo di questo fantasma di marmo. Come tutto ciò che appare eccezionale in letteratura, la vita immaginaria della statua, ha le sue leggi. Basterebbe raccogliere un numero sufficiente di esempi per vedere delinearsi questo tipo di terrore." G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p. 209-10.

⁴⁵² G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p.50.

⁴⁵³ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.211

⁴⁵⁴ G. D'Annunzio, *Altri Taccuini*, cit., p.6-7.

“⁴⁵⁵ Tali “metafore implacabili”⁴⁵⁶ offrono chiaramente il senso di una sofferenza, di un disquarto, che vuole attraversare il mondo per farsi parola. Ma dopo l’effusione di una *materia infiammata* e lavica, nella parola permane la durezza della pietra.

“La profondità dello sguardo di D’Annunzio, spasmodicamente teso ad indagare nelle pieghe imperscrutabili di ogni fenomeno, a leggersi un Significato, si rivela un diabolico strumento di reificazione. Uno *sguardo meduseo* che, rinchiudendo tutto ciò che osserva nelle maglie soffocanti di una forma artificiale lo pietrifica.”⁴⁵⁷

Tale sguardo recupera la sua valenza istintuale e la sua capacità d’artificio esprimendosi in una parola che supera la realtà e si immortala cristallizzandosi in materia dura. Come il mollusco dà la conchiglia, così, nella ricerca dannunziana, la parola trova attraverso l’exasperazione e l’eccesso la sua capacità metamorfica. Così Hofmannsthal legge la prosa dei romanzi dannunziani, sospesi tra fluidità e resistenza: “Appunto perché tutto “scivola e scorre”, mi sorprendevo qualcosa di “rigido e artificiale” nella sua *Weltanschauung*. Allora trovai soltanto parole incerte e poco precise per un fenomeno eccezionale, che non si potrà eludere, allorché si tenterà di delineare la storia complessiva, etica ed estetica, di quest’epoca concettuale. (...). Tutti i notevoli libri di D’Annunzio avevano del sorprendente, anzi, volendo, del raccapricciante e orribile, perché scritti da uno che *non stava nella vita*.”⁴⁵⁸ Centralità dello sguardo, della visione gorgonea che afferra e lascia senza vita, immobili le creature che incontra: “Erano assolutamente esperienze di uno che con la vita non aveva avuto altro rapporto che lo sguardo. Dal momento che ogni poeta dà la forma continuamente all’unica esperienza fondamentale della propria vita: e in D’Annunzio questo rapporto fondamentale con le cose consisteva nell’osservarle. Questo dava ai suoi libri qualcosa di meduseo, qualcosa della morte per irrigidimento, che occhi fin troppo spalancati, troppo onniscienti spargono introno a sé.”⁴⁵⁹

Hofmannsthal legge nelle opere dannunziane la presenza centrale dello sguardo quasi come risarcimento all’incapacità dei personaggi all’azione. Quasi inetti, gli uomini e le donne dei romanzi sono spesso fermi in gesti eccezionali e statici, osservano se stessi, le cose e il mondo che li circonda ma non provocano l’azione. La critica verso la mancanza di azione dei personaggi che è dimensione sospesa, in cui l’esistente è l’eterno artificio supremo della parola, è un segno che possa commisurarsi con l’arte eterna, un gesto

⁴⁵⁵ G. D’Annunzio, *Il venturi ero senza ventura*, in *Prose di ricerca, di lotta e di comando*, vol. II, cit., pp. 11-12.

⁴⁵⁶ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.200

⁴⁵⁷ A. Mazzarella, *Introduzione* in H. von Hofmannsthal, *Gabriele D’Annunzio e Eleonora Duse*, cit., p.21

“sulla funzione centrale che la costellazione metaforica del “meduseo” occupa negli interventi di Hofmannsthal su D’Annunzio ha giustamente insistito F. Masini, in *Lo sguardo della medusa (D’Annunzio nella interpretazione del giovane Hofmannsthal)* compreso nel volume miscelaneo *D’Annunzio e il simbolismo europeo* a cura di E. Mariano, Milano, 1976 (atti del convegno di studi Gardone-Riviera, 14-16 sett 1973).”

⁴⁵⁸ H. von Hofmannsthal, *Gabriele D’Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzarella, cit., p. 71

⁴⁵⁹ Ivi, p. 72-3

eternante della parola stessa. Al contrario “tutti gli uomini e le donne, nei suoi libri, stavano a guardarsi vivere a vicenda, e si uccidevano a vicenda come la Medusa. Andavano in giro e guardavano morire un bimbo, oppure guardavano il mendicante e il malato pregare, oppure guardavano il mare, la sua vuota distesa. Con le loro menti straordinariamente sveglie e intente a vedere conoscevano tutti i segni della vita. Però non sapevano mai *che cosa c’era di vero nel tutto*.⁴⁶⁰”

Non appare in tal senso peregrino, soprattutto nelle sue pagine di prosa, la comparsa di figure difforni, grottesche, mostruose: nella lotta per la vita esse, pur sconfitte, sono eccezionali, attraggono i sensi e superano i confini del noto offrendo alla parola il luogo di una sfida verso una parola che agghiaccia e che nell’orrore trova il suo interesse. Si pensi a scene de *Le novelle della Pescara* o dei romanzi in cui emergono scene allucinate i cui protagonisti mostruosi sembrano interrogativi muti posti al mondo: “La torma cenciosa si mise a seguire la passante, chiedendo l’elemosina, tendendo le mani. Uno era storpio e camminava a piccoli salti, come una scimmia ferita. Un altro si trascinava sul sedere puntellandosi con ambo le braccia, come fanno con le zampe le locuste, poiché aveva tutta la parte inferiore del corpo morta. Un altro aveva un gran rozzo paonazzo e rugoso che ad ogni passo ondeggiava come una giogaia. Un altro aveva un braccio ritorto come una grossa radice.⁴⁶¹”

O ancora i particolari finemente descritti nelle pieghe dei romanzi, dettagli inessenziali, eppure centrali per preparare il cammino della sciagura, della dissoluzione, della perdita del senso.

“Le palpebre erano ulcerate, gonfie, senza cigli, cariche di marcia, orribili; in mezzo a quel rossore e a quel gonfiore si aprivano a stento due pupille lacrimose, infinitamente tristi, di quella tristezza profonda e incomprensibile che hanno nello sguardo le bestie quanto soffrono.⁴⁶²” Bachelard commenta “La piaga è il minerale della carne”, e continua “se trasferiamo le *reveries* materializzate tra loro i due poli, dalla carne escoriata al metallo purulento, potremo comprendere meglio il segno delle metafore implacabili. (...) L’essere inerte e l’essere vivente sono sottomessi alla stessa fatalità di grandiosa bruttezza, di

⁴⁶⁰ Ivi, p. 73

⁴⁶¹ G. D’Annunzio, *Il traghettatore*, in *Novelle della Pescara*, cit., p. 256. Tali scene si susseguono nella novella e nella raccolta. Così continua la novella: “Ora, i mendicanti dall’altra riva avevano eccitato per dileggio l’idiota a passare il fiume a nuoto ed a raggiungere la donna per avere l’elemosina. Essi l’avevano spinto nell’acqua, dopo averli strappati i cenci di dosso. E l’idiota nuotava come un cane, tra una pioggia di sassate che gli impedivano di tornare addietro. Quegli uomini deformi fischiavano e urlavano prendendo diletto nella crudeltà. Essi come la corrente traeva l’idiota, arrancavano lungo la sponda e imperversavano. – Affoga! Affoga! (...). Giunta all’estremo limite cadde nell’acqua. L’acqua gorgogliò, si chiuse pienamente; e tanti circoli successivi partirono dal luogo della caduta e si allargarono in lievi ondulazioni lucide e si dispersero.” Ivi, pp. 262-3

⁴⁶² G. D’Annunzio, *Giovanni Episcopo*, Mondadori, Milano, 1998, p. 34. “E scoprivamo allora quel gran corpo deforme che gemeva e non voleva morire. No, no era un uomo invaso da una malattia; era piuttosto come esprimermi, era piuttosto, non so, una figura di malattia, una cosa fuor di natura, un essere mostruoso vivente di per sé, a cui stavano congiunte due misere braccia umane, due misere gambe umane e una piccola testa scarna, rossiccia ributtante.” Ivi, p.61.

malattia universale.⁴⁶³ Tale stretto rapporto tra la realtà materiale e quella umana si concretizza nella parola. Essa trova nella sua voce gorgonea il volto della medusa e la sua capacità pietrificante. La poetica dannunziana si arricchisce di questa figura che ritorna nelle pieghe delle sue pagine come elemento perturbante che introduce nello scritto una fascinazione negativa⁴⁶⁴: dal caos del fuoco, emerge la ricerca fabbrile dell'immagine della Medusa immagine prolifica che in sé contiene tutta la drammaticità del processo poetico. In una significativa pagina del *Libro segreto* la Gorgone diviene figura d'angoscia e di rapimento, volto luminoso da cui proviene una fonte di ispirazione inesauribile, quella che si concreta in forme di pietra:

“Ora assunto nel cerchio della lampada, mi colpisce come un grido troncato dal taglio della gola: intenso come il fuoco del tramonto in quel giorno, in quella unica ora. L'allucinazione mi rapisce, nulla di me è mio. Sono risollevato da quel medesimo ratto. (...). V'entra il fuoco del tramonto arrossando il groviglio interno così che pare una bragia coperta da una tonaca di metallo. Discostando le squame con le dita ella v'intromette la faccia che s'infoca d'un riverbero di fucina a traverso l'attorcimento mi guata come una Medusa che non tema l'arpe di Perseo, comparabile alle più grandi invenzioni dei poeti immortali. Medusa ! Gorgone! Quante volte nelle angosce della mia poesia mi sentii affascinato e forse impietrato da quella testa sublime, innanzi la profanazione del dio nel tempio, innanzi che la dea furibonda la inserpentasse, quanto ella aveva tuttavia la più della chioma della divina e umana demenza, quando ella aveva la chioma di Hermia Chancelor! Ma che è mai quest'angoscia? Mi smarrisco nel mio eremo come in un labirinto sinistro, come in un errore inestricabile. Il volto soprannaturale è per tutto. È la luce delle immagini eterne che segnano il confine all'ansietà dello spirito.⁴⁶⁵ Il demone mimetico di D'Annunzio si riflette nelle forme della Medusa e nella luce nera del suo sguardo, e, condividendone i poteri di cristallizzazione, vede nel mondo forme pietrificate e perfette: “Rischia la l' cavalli di Helios, il cavallo di Phoebe, la Nike senza penne e l'altra più diletta che più nuda apparve attraverso la sua tunica bagnata dove le pieghe lievi conducono i pensieri come le vene delle fronti apollinee. Rischia il Cefiso, l'Ilisso, il Lapite, il Centauro, Demetra e Core; l'una delle Esperidi, la Samotrace, la spensierata stele di Hegeso, la malinconia del commiato muto nell'altra stele attica, e quella del cane che

⁴⁶³ G. Bachelard, *La terra e le forze, le immagini della volontà*, cit., p.200.

⁴⁶⁴ Si pensi ad esempio a “La notte è minacciosa (...) Le vette dei cipressi oscillano sotto un cielo quasi nero, dove le stelle appaiono semispente. Una striscia di nuvole attraversa lo spazio, dall'uno all'altro orizzonte, frastagliata, contorta più nera del cielo, simile alla capigliatura tragica di una Medusa” G. D'Annunzio, *Il piacere*, p. 193.

“ “Hai tu veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sì, mille volte. Ah, reciderla come colui che recise d'un colpo la testa di Medusa e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perché essa no la dimentichi mai più! Non hai tu pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo?” ” G. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1989, p. 197.

⁴⁶⁵ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto*, in *Prose di ricerca*, vol.II., Verona, Mondadori, 1950, p. 793.

guarda il sasso lugubre; e i cavalieri efebi del Fregio più nobili di quelli che guardarono l'Euleo scalpitando i gigli di Susa. Rischiara e interroga gli Schiavi di Michelangelo, i sei ribelli che lottano spasimando tra le colonne valide e superbe senza pondo, fra le sette colonne di giallo antico superstiti alle cinquantadue del persistilio augusteo che circondava l'Area Apollinis. Non rischiara il silenzio.⁴⁶⁶

Come emerge chiaramente alla lettura verticale di tale immagine, il territorio di ricerca della prosa dannunziana esprime, nel volto della medusa, una complessa trama di riferimenti che delineano una poetica che, nel suo farsi, trova nella *rêverie pietrificante* una sua precipua forma. Così si caratterizza la ricerca di uno stile che sia, grazie alla visione, superamento della natura stessa, che viva, perfetto ed eterno, nel linguaggio. La Medusa è l'immagine simbolo di questa ricerca che cerca, nel suo farsi rovina, una promessa d'eternità. Oltre i confini dell'umano i poteri della Gorgone restituiscono alla parola le sue possibilità espressive, il suo destino comunicativo, che supera e travalica ogni angusto confine della finitudine dell'uomo. Come la conchiglia per il mollusco, lo stile si costruisce come un guscio, un abito di pietra, formato da parole il cui studio è assiduo, meticoloso, costante. Ecco perché, nell'intervista condotta da Ojetti, l'Immaginifico parla di *miniére di vocaboli* che si aprono ad una *profonda esplorazione*. La parola si fa pietra preziosa, da riscoprire e riportare alla luce con un attento lavoro di ricerca. Ma tale possibilità si presenta solo a chi riesca a vedere e a cogliere le *origini prime*, le radici stesse delle parole e la forza immaginativa che esse generano. Solo a quel punto, padrone della materia stessa dell'arte, ovvero il linguaggio poetico, potrà accedere nel territorio più vasto che lo condurrà a superare se stesso: lo stile. Non sorprende perciò trovare nelle pieghe dei suoi romanzi riferimenti critici a tal riguardo: "Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse e opposte. E questi vocaboli vengono coordinati in periodi quasi sempre eguali, mal connessi tra loro, privi d'ogni ritmo, che non hanno alcuna rispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un'immagine - la nostra lingua, per contro, è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ignote che daranno l'ebbrezza all'estremo esploratore. Questa lingua rampollata dal denso tronco latino con un rigoglio di innumerevoli virgulti flessibili, non resiste mai ad alcuna volontà di chi abbia vigore e destrezza bastanti a piegarla e a intesserla pur nelle ghirlande più abili e nei festoni più sinuosi."⁴⁶⁷ Una lingua antica e moderna, che trasmette tradizione e novità, che ricerca, come una pianta che si rivolga alla luce, le modalità più

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Mondadori, Milano, 1990, pp.38-9

eclatanti di manifestarsi. Per questo, secondo il poeta, non si può “imitare, ma continuare la natura⁴⁶⁸” ed oltrepassarla nelle piene di un linguaggio nuovo che faccia suo il potere rigenerante dell'*imagination matérielle greffé*. Bachelard, in tale concetto, esplica il valore dell'*immagine come un eccesso dell'immaginazione* che si offre nel movimento costante che anima l'immaginazione. Tale eccesso si dà all'interno di un'unità semantica polivalente, quella della parola poetica. È in essa che si raggiunge il territorio più propriamente umano di creazione in cui si incontrano in una unità l'elemento naturale e quello più propriamente sociale dell'uomo, ovvero quello della cultura⁴⁶⁹.

L'immagine, a partire da *L'eau et les rêves*, viene intesa come prodotto di una "*imagination matérielle greffé*⁴⁷⁰", in cui vive la centralità del contesto culturale in cui l'opera nasce. Il concetto di *greffe*, di *innesto*, pone l'immagine "au-delà de la nature naturante. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut transmettre à l'imagination formelle la richesse et la densité des matières."⁴⁷¹ Se l'immaginazione sembra indicare all'arte percorsi autonomi dalla condizione contingente che l'ha partorita, ciò è vero nel momento originario dell'emergere della coscienza fantasticante.

Tale somma d'artificio si pone, costantemente come ricerca di uno stile, di una forma, che abbia il potere pietrificante di Medusa.

"Il capolavoro del genio è la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza. Ora si intende bene come - per dare il carattere esterno a questa continuazione ideale, a questa proiezione della vita verso l'idea - l'artefice non abbia altro mezzo che lo stile. Solo lo stile può rendere le forme di un'opera d'arte superiori alle forme della natura e fissarle per l'eternità. Ma, poiché lo stile sommo fu creato dai Greci e poiché esso ricorre spontaneo alla mano d'ogni sommo artefice sul punto di generare e imprime i suoi caratteri d'ogni capolavoro in ogni tempo, appare evidente che anche l'arte futura dovrà la sua elevazione al rinnovato insegnamento di quelli antichi maestri i quali riuscirono a esprimere nella forma più alta e più pura tutti i pensieri e tutte le aspirazioni di nostra stirpe."⁴⁷² Per D'Annunzio la ricerca dello stile diviene un motivo costante della sua poetica

⁴⁶⁸ G. D'Annunzio, *Pagine sull'arte*, Electa, Milano, 1986 (a cura di P. Ghibellini), p.62

⁴⁶⁹F. Bonicalzi, *La psychanalyse entre science et rêverie*, AAVV, Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture, "Cahiers" 2004, cit., evidenzia come in Bachelard si può evidenziare, in tal senso, uno scopo talora analogo alla psicanalisi proprio nel progetto di «formation» (Ivi, p. 100) che lo ispira. Il "rôle éthique de la raison" (Ibidem) in tale processo si vuole come momento strutturale in cui si persegue l'obiettivo della costituzione di un soggetto "socialisé" in cui la razionalità colga al suo interno anche questa modalità del suo divenire in quanto "la métamorphose est l'expérience de la modalité d'action de l'imagination qui ne comprend une dorme qu'en dynamisant dono devenir à l'intérieur d'une rupture, une coupe dans le flux de la causalité formelle (...) la rupture (...) remet en question une relecture du lien entre nature et culture qui pour Bachelard (...est...) comme le résultat d'une force originelle à atteindre dans une transformation réciproque. L'image de la greffe voudrait suggère cette unité imageante." Ibidem.

⁴⁷⁰G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit. p.17.

⁴⁷¹ Ivi, p.18.

⁴⁷² G. D'Annunzio, *Pagine sull'arte*, cit., p.62.

caratterizzando tutta la sua opera: “Nessun artista è degno di questo nome se non possiede uno stile. (...) la vita dell’opera d’arte dipende essenzialmente dallo stile, come la vita dell’animale dall’organo della circolazione. In questo senso noi possiamo stabilire il seguente assioma: “Ogni coordinazione di parole, nella quale l’artista scrittore, secondando il genio della lingua e obbedendo alle leggi fisiologiche del respiro, sia riuscito a rappresentare con la lettera e col suono l’apparenza, l’essenza e la movenza dell’oggetto, ha per sé il valore d’un organismo vitale. L’aggregato d’una moltitudine di questi organismi, omogenei o differenti e complementari con una mutua affinità, forma un organismo d’ordine superiore egualmente vitale.” Secondo questo assioma, l’artista scrittore è colui che possiede la facoltà di creare la vita. Una tale facoltà non gli è data se non dallo stile. Lo stile è dunque *inviolabile* come la vita.⁴⁷³”

È evidente la tensione verso uno stile che divenga un *corpo glorioso*, una meta assoluta verso cui tendere, che abbia la forza di resistere al tempo della storia, di oltrepassare la biografia individuale. Solo una tale opera potrà definirsi nuova e moderna, superando le correnti e le mode, e ponendosi come esperienza poetica inedita. Solo in tale poema potranno trovare posto le *crisalidi di immagini*, destinate a liberare i vincoli dell’immaginazione. Così, attraverso la maschera di Andrea Sperelli, D’Annunzio esprime la sua più alta aspirazione, quella di poter fondere, in un’esperienza di parola, tutto il mondo della sua arte, della sua vita: la creazione di “una forma di Poema moderno⁴⁷⁴” che accogliesse un’opera “d’invenzione totale⁴⁷⁵.”

⁴⁷³ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 344.

⁴⁷⁴ G. D’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 153.

⁴⁷⁵ G. D’Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 173.

Cap. III. La ri-scoperta del fuoco

1. Scienza e *rêverie*: la configurazione dei territori della surrealtà.

“Si confonde quasi sempre l’azione decisiva della ragione con il ricorso monotono alle certezze memoria. Solo vivendo nel sottosuolo come in una prigione spirituale, Dostojewskij ha potuto scrivere, disconoscendo il vero senso della ragione vivente: “La ragione conosce soltanto ciò che è riuscita a imparare. ” E tuttavia, per pensare, quante cose bisognerebbe prima disimparare. Volgere allora il razionalismo dal passato dello spirito al suo futuro, dal ricordo al tentativo, dall’elementare al complesso, dal logico al sovralogico (*surlogique*): ecco ciò che è indispensabile a una rivoluzione spirituale. (...). Occorre restituire alla ragione umana la sua funzione di turbolenza e aggressività. Si contribuirà in tal modo a fondare un surrazionalismo che moltiplicherà le occasioni di pensiero. (...). Allora il mondo fisico sarà sperimentato attraverso nuove vie. Si comprenderà diversamente e si sentirà diversamente. Si stabilirà una ragione sperimentale suscettibile di organizzare surrazionalmente il reale come il sogno sperimentale di Tristan Tzara organizza surrealisticamente la libertà poetica.⁴⁷⁶” Con questo impeto programmatico Bachelard, quasi alla maniera di un poeta d’avanguardia, nel 1936 pubblica questo articolo nel primo numero di *Inquisition*. *Le surrationalisme*, cui risponde nel '38 Breton che nel suo *Dictionnaire abrégé du surréalisme* definendo il surrazionalismo bachelardiano come un doppio, un complemento del surrealismo poetico, testimonia come negli anni trenta l’interesse epistemologico di Bachelard fosse rivolto a mettere in evidenza gli errori e le conclusioni ingannevoli di una ragione vittima di illusioni di verità. Ecco che in tal modo si delinea un sempre maggiore scarto tra la natura, ovvero il mondo, e la scienza, ovvero la conoscenza razionale della realtà. Oltre ogni realismo la scienza non è rivelazione di un ordine naturale ma “costruzione di un *ordine artificiale* contrapposto al disordine naturale. La natura non è un cosmo ma un caos, non è una *pureté* ma una *souillure*.⁴⁷⁷”

Nonostante il fraintendimento concettuale dovuto alla parentela onomastica con il surrealismo, la riflessione bachelardiana trova nel *surrationalisme* un “nome felice e anche, senza dubbio, adeguato, perché, se la ragione scientifica è posizione di “una *natura constructa*” al di là della natura data, *dépassement* dell’esperienza immediata e della realtà empirica, essa sarà, chiamando tout court “realtà” tale datità (...) istituzione di una

⁴⁷⁶ G. Bachelard, *Il surrazionalismo*, in *La ragione scientifica*, a cura di G. Sertoli, Bertani Editore, Verona, 1975, pp.494-495.

⁴⁷⁷ G. Sertoli, *Le immagini e la realtà*, (Saggio su Gaston Bachelard), cit., p. 36.

“surrealtà”: surrealtà *razionale* (opposta simmetricamente alla surrealtà immaginaria).⁴⁷⁸ In tale prospettiva ben si comprende quindi che “le “regioni” della scienza sono allora “regioni” della “surrealtà” razionale, i “razionalismi”, e gli oggetti scientifici, cioè le “cose” del mondo surrazionale ” sono “*surobject*”(PN, 138-39.). (...). La surrealtà razionale-scientifica è un mondo cioè di *realtà effettuali*: lo scienziato (-tecnico) a differenza del rêveur e del poeta è un *magicien véridique*. (...). Il segno di tale mondo, il marchio della surrealtà razionale-scientifica è la “purezza”: la purezza del pensiero conquistata al di là della natura e di tutto ciò che, nell’uomo stesso, è natura. Il cosmo scientifico , proprio perché è un cosmo artificiale, (...) sarà un cosmo puro- e l’uomo che avrà costruito, uomo esso stesso che *si* sarà fatto artificiale, sarà un uomo puro: un *homme rationnell*, un *surhomme*.⁴⁷⁹”

Questa tensione rivolta all’oltrepassamento del tradizionale *spirito scientifico* è testimoniato dalla continua attenzione bachelardiana alle trasformazioni radicali del pensiero della scienza contemporanea: “Bachelard ha interpretato le “tre” rivoluzioni , quali tappe dell’itinerario storico-fenomenologico dello “spirito scientifico” e al tempo stesso quali prove a sostegno delle sue tesi di fondo sulla natura della ragione e della conoscenza scientifiche. A ciascuna di esse egli ha consacrato un’opera specifica della sua produzione epistemologica: *Le valeur inductive de la Relativité* (1929), *L’expérience de l’espace dans la physique contemporaine* (1937) e *L’activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951). Per Bachelard il processo della conoscenza scientifica è un processo di progressiva *razionalizzazione* del *reale*, processo in cui la ragione, che è tutt’uno con la sua attività razionalistica, che è ragione *in fieri*, ragione attiva, si accresce su se stessa e riorganizza il sapere ampliandone le vasi. È una ragione che progressivamente si realizza nei prodotti della sua stessa attività *razionalizzante*.⁴⁸⁰”

Ma, come afferma Bachelard all’inizio dell’articolo, per *razionalizzare*, bisogna *surrealizzare*. Cercare di allontanarsi dal pensiero acquisito fino a vederne gli errori e le relative cause.

“In che cosa consiste allora il dovere del surrealismo? (...). Per fare ciò, la via più breve sarebbe quella di insegnare le diverse geometrie che l’insegnamento ufficiale e pragmatico trascura. *Insegnando una rivoluzione della ragione, si moltiplicherebbero le ragioni di rivoluzione spirituale*. Si contribuirebbe in tal modo a singolarizzare le diverse filosofie razionaliste, a reindividualizzare la ragione. (...). Ammorbidite quella ragione dogmatica facendole studiare un po’ meglio comprendere. Quanta varietà in questa disorganizzazione del razionalismo sclerotizzato! E viceversa: quante variazioni sui temi surrazionali, quanti mutamenti bruschi per gli spiriti improvvisamente dialettizzati! (...) come principio

⁴⁷⁸ Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., p. 492.

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ M. Rita Abramo, *Introduzione a L’esperienza dello spazio nella fisica contemporanea*, Armando Siciliano Editore, 2001, pp. XXXII-XXXIV.

generale del razionalismo sperimentale, la necessità di riformare l'esperienza primitiva: tutte le forme surrazionali devono prodursi attraverso riforme intellettuali.⁴⁸¹

Granger mette in evidenza l'esigenza del suo maestro Bachelard, dalle *Thèses* (1928) e del *Nouvel Esprit scientifique* (1934) alla *Formation de l'esprit scientifique* (1938) e alla *Philosophie du non* (1940) di "dénoncer le jeu des "intérêts" de l'imagination dans l'œuvre même de la pensée scientifique" al fine di realizzare una "psychanalyse de la connaissance objective"⁴⁸². La matrice dell'ostacolo si svela dunque come motivo propriamente interiore all'uomo stesso ed alle sue tendenze istintuali. Simili ai "fantômes" di Bacone gli ostacoli si frappongono tra l'uomo e la verità delle cose, anche se la nozione di ostacolo epistemologico si definisce in maniera più precisa come radicato nell'intimità della vita psichica.

"L'ingrédient proprement psychanalytique c'est ici l'idée d'une sorte de sublimation des intérêts en faveur d'un amour de la science qui doit devenir , à la suite d'une prise de conscience laborieuse, volontaire e prescriptive, « un dynamisme psychique autogène » dit Bachelard in F.E.S. Mais il s'agit de vaincre e d'organiser, non de pactiser et de contenir: l'imagination pour l'esprit scientifique, c'est le diable. L'œuvre de la science est donc interprétée comme une suite d'erreurs rectifiées, c'est pourquoi le monde dessiné progressivement par la science est ma vérification"⁴⁸³.

Il continuo processo di verifica cui il soggetto sottopone le proprie conoscenze può fare emergere i due tipi di ostacoli più frequenti; l'ipostatizzazione del pensiero e la pretesa di verità oggettiva dei bisogni derivanti dall'istinto. L'io psicologico, con tutte le sue contraddizioni, interferisce inquinando la purezza della conoscenza oggettiva⁴⁸⁴. In tal modo la ragione non riesce a risolvere l'irrazionalismo presente nel reale. "Tuttavia, non dobbiamo trionfare troppo presto. (...). Indubbiamente una ragione psichica si è prodotta nel nostro secolo: la ragione umana è stata disancorata, il viaggio spirituale è cominciato e la conoscenza ha abbandonato le rive del reale immediato. (...). La ragione (..) deve provare e provarsi. È in lotta con gli altri, ma prima di tutto è in lotta con se stessa. E, questa volta, ha qualche garanzia di essere incisiva e giovane."⁴⁸⁵

Queste parole ben chiariscono che, fin dalla metà degli anni '30, nella prospettiva epistemologica bachelardiana si afferma il carattere discontinuo della conoscenza

⁴⁸¹ G. Bachelard, *Il surrazionalismo*, in *La ragione scientifica*, cit., p.498.

⁴⁸² G.G. Granger, *Janus Bifrons*, in "Nuova Corrente", Roma, 64/1974, p.205.

⁴⁸³ Ivi, p.206.

⁴⁸⁴ Se infatti una delle due grandi linee interpretative della nozione di ostacolo epistemico in Bachelard evidenzia (quella althusseriana di Lecourt e Dionigi) mette in l'aspetto più propriamente ideologico-filosofico della nozione di ostacolo, legandolo così strettamente ad un rallentamento che proviene non solo dal soggetto quanto soprattutto dalla società, un'altra (quella di Sertoli, Sérres, Vinti, lo stesso Granger) in cui invece il dato psicologico- psicoanalitico viene messo in luce come dato determinante, come la tendenza dell'immaginazione a interpretare le forze istintuali della natura e a farsi principale forma dell'ostacolo epistemologico.

⁴⁸⁵ G. Bachelard, *Il surrazionalismo*, in *La ragione scientifica*, cit., p. 500.

scientifica per cui “l’oggettività non è ciò che sta all’inizio del processo di conoscenza e da cui poi si estrae, per astrazione, la legge, il modello teorico, bensì è ciò che sta alla fine di quel processo teorico in quanto processo di oggettivazione della teoria, di “approssimazione verificata” che “costruisce” sempre più numerosi e precisi “dettagli”. L’oggetto, dunque, è un prodotto della teoria - la realtà è la *realizzazione* della conoscenza, della scienza.⁴⁸⁶”

Ben si comprende infatti di come, oltre la relatività, con la scoperta della meccanica quantistica si realizzi “uno sconvolgimento totale dei principi realistici della sintassi dell’infinitamente piccolo. In questa sintassi, il sostantivo è ormai definito troppo male per dominare sulla frase. Dunque, non è più la cosa che potrà istruirci direttamente come proclamava la fede empirica.⁴⁸⁷”

Si attua una rivoluzione del pensiero per cui “ciò che ora è ipotetico è il *nostro* fenomeno (...). Viceversa è la riflessione che darà un senso al fenomeno iniziale, suggerendo un *seguito organico* di ricerche, una prospettiva razionale di esperienze. Non possiamo avere *a priori* nessuna fiducia nell’istruzione che il dato immediato pretende di fornirci.⁴⁸⁸” In tale senso si precisa il mutamento radicale delle procedure e delle metodologie epistemiche: “Il movimento della scienza, della conoscenza scientifica non procede, dai fatti alle teorie, ma procede all’inverso, visto che sono le teorie a costituire i fatti. (...) L’oggettività non sta all’inizio del processo di conoscenza, ma piuttosto alla fine e che essa va pensata in *sensu antirealista* (...) in termini bachelardiani la scienza va dall’*astratto* al *concreto* (..) *dal pensiero alla realizzazione del pensiero*, per cui i *teoremi* diventano *teoremi reificati*, gli oggetti di pensiero – i concetti- si fanno oggetti di realtà, gli *enti progettati* diventano *enti fabbricati*.⁴⁸⁹”

Diviene chiara la necessità di un ripensamento radicale della scienza e dei suoi oggetti: “in questa nuova costruzione, le leggi generali che si troverebbero al livello della comune fenomenologia, devono cedere il posto alle leggi razionali della noumenologia, sarebbe allora conveniente fondare una metamicrofisica che non accettasse, senza prove, lo stato analitico in cui si presentano le categorie della metafisica tradizionale. (...). Come prima cosa bisogna iscriversi la *Relazione*. In principio è la Relazione: per questo la matematica regna sul reale.⁴⁹⁰”

Tale principio è fondamentale anche nel lavoro di indagine scientifica. Qui si precisa la terza caratteristica distintiva del pensiero epistemologico bachelardiano: oltre che costruttiva e discontinua, la ragione scientifica deve essere frutto di un interesse comune, frutto del lavoro di un *soggetto plurale*.

⁴⁸⁶ G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., p. 95.

⁴⁸⁷ G. Bachelard, *Noumeno e microfisica*, in G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., p. 219.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 221.

⁴⁸⁹ M. Rita Abramo, *Introduzione a L’esperienza dello spazio nella fisica contemporanea*, cit., p. XLVI

⁴⁹⁰ G. Bachelard, *Noumeno e microfisica*, in G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., p. 224.

“Il carattere produttivo della ragione è un carattere plurale.⁴⁹¹” Frutto dell’interazione e del consenso di una intera comunità scientifica, “si vuole ontologizzare la ragione in una “facoltà” (metafisica) al di qua delle teorie che via via elabora, bisognerà intendere la stessa ragione come una pluralità: vi saranno tante ragioni quanti sono i sistemi di assiomi e le teorie, ed esse saranno radicalmente diverse le une dalle altre, inconciliabili, alternative. E i prodotti di tali ragioni saranno realtà anch’esse diverse, inconciliabili e alternative.⁴⁹²” In tal senso la scienza ha un momento di comunione nella comunità in cui si riconosce: “la *cit  scientifique* si pone come modello di autentica socialit :   la comunit  perfetta, la citt  ideale (...) lo scienziato   tale nella misura in cui respinge la tentazione della solitudine e si d  per intero ala comunit  scientifica.⁴⁹³” In tal modo, tale comunit , superando le differenziazioni individuali, pu  procedere oltre “ci  che   dato, la natura,   un caos”, e procedere verso “il cosmo, invece, l’ordine delle “cose”,” ovvero “ci  che si fabbrica, ci  che si produce in opposizione a quel caos fuori da esso.⁴⁹⁴” Proprio in ragione della chiarezza e della veridicit  della scienza, la riflessione epistemologica va intesa come superamento della realt , cui una intera comunit  partecipa, in modo che la comunit  scientifica nel suo insieme possa verificare, in ogni momento, le proprie conoscenze.

“Il pluralismo sperimentale rispettava l’unit  dei principi della ragione. La *ragione era una tradizione*. Ora il tempo di un siffatto monotono arricchimento sembra finito. (...) Improvvisamente l’unit  scintilla. Che cosa bisogna sacrificare dunque? (...). *Se, in un’esperienza, non si mette in gioco la propria ragione, quell’esperienza non vale la pena di essere tentata*. D’altronde il rischio della ragione deve essere totale. Il suo carattere specifico   proprio quello di essere totale. Tutto o niente. (...). *In altri termini, nel regno del pensiero l’imprudenza   un metodo*. (...) Nietzsche ha riconosciuto a un tempo il carattere tardivo e il carattere metodologico delle sane trasmutazioni. “Le idee pi  preziose vengono trovate per ultime; ma le pi  preziose sono i metodi.”⁴⁹⁵”

Sulla base di tale riflessione epistemologica, negli anni ’30 Bachelard sperimenta una vera e propria metodologia investigativa per riuscire a ridurre *l’endosmosi abusiva dell’errore*, il riproporsi, nella storia del pensiero scientifico, di errori interpretativi dovuti a *valorizzazioni* della realt .

Bachelard user  lo strumento psicanalitico ne *La formation de l’esprit scientifique* e *La Psychanalyse du feu* per cercare di spiegare il concetto di ostacolo epistemologico ovvero “l’enracinement d’un comportement de la raison qui renonce au travail d’abstraction pour

⁴⁹¹ G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., pp.32-3.

⁴⁹² Ivi, p. 33.

⁴⁹³ G. Sertoli, *Le immagini e la realt *, (Saggio su Gaston Bachelard), cit., p. 372.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 38.

⁴⁹⁵ G. Bachelard, *Il surrazionalismo*, in *La ragione scientifica*, cit., p. 499. Qui Bachelard cita F. Nietzsche, *L’Anticristo*, Newton, Roma, 1989, cap.13, p. 35. “Non sottovalutiamo questa circostanza: *noi stessi*, noi spiriti liberi, siamo gi  una “trasvalutazione di tutti i valori”, una dichiarazione di guerra e di vittoria in carne e ossa a tutti i vecchi concetti di “vero” e “non vero”. Le idee pi  preziose vengono scoperte per ultime; ma le idee pi  preziose sono i *metodi*.” *Ibidem*.

s'attarder dans la connaissance commune utilisée comme science. (...) *Psychanalyse et obstacle épistémologique naissent de la même conjoncture théorique et s'impliquent l'un l'autre* (...) L'objet d'intervention de la psychanalyse est l'intérêt "da cui bisogna purificarsi per raggiungere l'astrazione. Ciò in quanto "l'intérêt génère una valorisation.⁴⁹⁶"

La psicanalisi della conoscenza oggettiva dovrà quindi fare questo percorso allontanando la conoscenza dalla simbolizzazione, dall'interesse. Grazie a tale metodo si raggiungerà l'obiettivo di *rettificare* la ragione i cui risultati in termini di verità saranno infatti *erreurs rectifiées*.

"L'obstacle épistémologique se réalise au croisement entre naturel e social. Ce lien profond e complexe entre le naturel et le social (...) *doit conduire à reformuler le concept de normal en rapport avec le développement psychique*. (...). Original, anormal, surprenant, exceptionnel sont au contraire les termes qui accompagnent l'homme du savoir progressif et pour Bachelard, *l'homme civilisé normal est minoritaire dans une société ouverte*.⁴⁹⁷"

In tal senso il suo studio va nella direzione dell'evidenziazione del formarsi, e ri-formarsi, della verità scientifica contro gli errori che la minacciano: questi ostacoli nascono dall'immaginazione che è la vera fonte degli ostacoli epistemologici; "è qui allora che la sua epistemologia incontra la psicologia – anzi più propriamente la psicanalisi freudiana.⁴⁹⁸" Ecco perché, nella prima indagine sugli elementi, Bachelard sente l'esigenza di comprendere i meccanismi del procedere conoscitivo individuando e *rettificando* il momento propriamente immaginativo.

«Rectifier est alors un procédé de séparation, une modification qui permet d'isoler le composants d'un mélange, la purification obtenue par la distillation. (...) *l'objet scientifique est le résidu de son travail*. (...) Bachelard propose un néologisme *logoses* pour indiquer les fausses rationalisations de l'adolescence, il emploie le terme de *névroses* lorsqu'il veut indiquer les troubles de la sensibilité et enfin celui de *psychoses* pour les troubles du jugement. (...). Les obstacles se renforcent et le *logoses* s'enracinent pour cette raison même qu'ils correspondent aux connaissances du sens commun⁴⁹⁹»

Oltre ogni senso comune, il controllo della scienza inerisce alla conoscenza oggettiva come conoscenza intersoggettiva, sociale. Il controllo intersoggettivo della conoscenza scientifica garantisce l'oggettività normativa della conoscenza. Perciò lo spirito solitario deve essere controllato primariamente dall'interrogazione psicoanalitica. La metodologia psicanalitica si carica quindi di un valore sociale, etico e spirituale nella tensione costante verso la desoggettivizzazione della ragione scientifica: lo scienziato deve essere pronto a rinunciare

⁴⁹⁶ Francesca Bonicalzi, *La psychanalyse entre science et rêverie* in, AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, "Cahiers" 2004, Dijon, p.91

⁴⁹⁷ Ivi, p.94

⁴⁹⁸ G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., p. 11.

⁴⁹⁹ Francesca Bonicalzi, *La psychanalyse entre science et rêverie*, in AA.VV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p. 95

alla propria intellettualità per non perdere “il vettore stesso della scoperta, lo slancio induttivo. (...). Gioia suprema di oscillare dall'estroversione all'introversione, in uno spirito “liberato psicoanaliticamente dalla schiavitù del soggetto e dell'oggetto” (FES, 248-9,295)⁵⁰⁰”. La desoggettivizzazione è conquista di una nuova oggettività bensì anche di una nuova soggettività, che de-psicologizzata, può accedere costruttivamente alla comunità scientifica.

2. Psicanalisi ed oltre: la scoperta del fuoco dell'immaginario.

L'ostacolo psicologico, come quello epistemologico si situa all'incrocio di motivazioni biologiche e sociali, in entrambe i casi si tratta di false razionalizzazioni che trovano spiegazioni tramite l'aderenza al senso comune. La scienza introduce lo spirito dell'uomo a quella *blancheur* che è riscatto dalla sua medesima datità di uomo naturale. Per questo motivo si rende necessaria la “psicanalisi dello spirito scientifico” per ricostruire tramite ragione i momenti in cui la ragione stessa indulse a processi immaginativi, anche in maniera inconsapevole. I concetti scientifici vengono infatti valorizzati inconsciamente dall'uomo condizionati dalla corporeità dell'essere umano che si esprime nelle pulsioni dell'inconscio.

“La psicanalisi, così, è il “metodo” dell'ascesi scientifica, lo strumento per eccellenza della purificazione. Essa insegna a *reprimere consciamente* le voci del vissuto e i *désirs* naturali che valorizzerebbero, cioè surdeterminerebbero e sposterebbero, i concetti scientifici.”⁵⁰¹

In tale senso lo studio sull'immaginazione, cui egli giungerà, si pone come uno studio sussidiario a quello epistemologico: “in una parola essa dovrà servire a fare meglio comprendere quell'*antipoesia* che è la scienza. (...). Ecco allora la *Psycanalyse du Feu* e il *Lautréamont*, dove l'analisi dei testi letterari è subordinata a una ricerca epistemologica: le immagini e le metafore di Novalis, Poe, Ducasse, ecc. sono indagate e presentate, da un punto di vista razionalistico-scientifico, come “errori”. ”⁵⁰²

Lo scopo della psicanalisi del fuoco qui, è analoga a quella che proponeva Freud, ovvero un progetto di formazione in cui si vuole esaltare il “*rôle éthique de la raison*”⁵⁰³ in cui emerge l'obiettivo della costituzione di un soggetto *socialisé* in cui la razionalità colga al suo interno anche questa modalità del suo divenire in quanto “la *métamorphose est l'expérience de la modalité d'action de l'imagination (...) la rupture (...) remet en question une relecture du lien entre nature et culture qui pour Bachelard (...est...) comme*

⁵⁰⁰ G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., p. 13.

⁵⁰¹ Sertoli G., *Le immagini e la realtà, (Saggio su Gaston Bachelard)*, cit., p. 65.

⁵⁰² G. Sertoli, *La ragione scientifica*, cit., pp. 14-15

⁵⁰³ Francesca Bonicalzi, *La psycanalyse entre science et rêverie*, in AA.VV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p. 100.

le résultat d'une force originelle à atteindre dans une transformation réciproque. L'image de la greffe voudrait suggere cette unité imageante.⁵⁰⁴ Proprio per riuscire a penetrare i segreti e le origini di tale *innesto* bisogna recuperare i primi momenti in cui, attraverso un contatto con l'elemento del fuoco sia evidente il tipo di processo valorizzante. Ciò in quanto "gli assi della scienza e della poesia sono in prima istanza opposti. Tutto ciò che può sperare la filosofia è di rendere la scienza e la poesia complementari, di unirle come due contrari ben forgiati. (...). Studieremo un problema in cui l'atteggiamento oggettivo non ha mai potuto realizzarsi. (...). È il problema psicologico posto dalle nostre convinzioni sul fuoco. Questo problema ci sembra così direttamente psicologico che non esitiamo a parlare di psicoanalisi del fuoco. (...). Il fuoco non è più un oggetto scientifico. (...)."⁵⁰⁵

L'osservazione dell'elemento igneo in una prospettiva psicanalitica e quindi non scientifica, vuole quindi, attraverso l'indagine sul fuoco, svelare quale soggettività si allerta e si mette in gioco nel momento in cui avviene una prima conoscenza della realtà: "è l'uomo pensoso che noi vogliamo studiare, l'uomo che pensa vicino al suo focolare, nella solitudine, quando il fuoco brilla, come una coscienza di solitudine. (...) quella osservazione ipnotizzata che è sempre l'osservazione del fuoco."⁵⁰⁶ Ed è per questo che Bachelard conclude la *Prefazione* al volume con un'affermazione paradossale: "Quando il lettore avrà terminato la lettura di quest'opera non avrà accresciuto in nulla le sue conoscenze. Ciò non deriverà per nulla da un nostro errore ma sarà piuttosto il costo del metodo scelto. Quando ci volgiamo verso noi stessi, ci allontaniamo dalla verità."⁵⁰⁷ Tale studio è quindi utile in quanto "dopo la psicoanalisi della conoscenza oggettiva, l'errore è riconosciuto come tale, ma rimane come oggetto di un'allegria polemica. Quale profonda allegria c'è nelle confessioni di errori oggettivi. Confessare che ci si era sbagliati, è rendere omaggio più manifesto alla perspicacia del proprio spirito, è rivivere la propria cultura, rafforzarla, illuminarla di luci convergenti. È anche esteriorizzarla, dichiararla, insegnarla. Allora nasce la pura gioia spirituale. Ma come è più forte questa gioia quando la conoscenza oggettiva è la conoscenza oggettiva del soggettivo. (...). La facilità di questo studio particolare sarà d'altronde una prova che il problema della conoscenza del fuoco è un vero problema di struttura psicologica. Il nostro libro apparirà allora come un campione di tutta la serie di studi comuni, tra soggetto e oggetto, che potrebbero essere intrapresi per dimostrare l'influenza fondamentale di certe contemplazioni, prese come pretesti oggettivi, sulla vita dello spirito."⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo Libri, Bari, 1973, p. 126

⁵⁰⁶ *Ivi*, p.127

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 129

⁵⁰⁸ *Ivi*, pp.225-226.

Per seguire, dunque, questa lezione utile a dis-imparare « Bachelard nous indique essentiellement la voie à parcourir pour saisir les ambiguïtés des images du feu: il faut s'en remettre aux poètes, «à la séduction d'autrui» pour apprendre la véritable bonheur de la rêverie.⁵⁰⁹» Come sempre, e soprattutto in questa prima produzione sugli elementi, Bachelard cita e recupera materiali poetici diversi. Quelli di Gabriele D'Annunzio risaltano in quanto, il rapporto del pescarese con l'elemento igneo verrà dal filosofo studiato e ripreso anche in seguito. Non è un caso lo stretto rapporto che D'Annunzio intrattiene con il fuoco che sia esso metafora per la rinascita palingenetica del teatro dionisiaco o che sia volto lucente del Sole, fuoco di vita, che illumina il mare ed il viaggio in Ellade, che spinge il volo di Icaro in un amplesso mortale. "Il suo agente è il fuoco, elemento vitale e creatore. Ed è il ruolo del fuoco nello psichismo dannunziano che inizialmente ha colpito il filosofo; gli accorda un grande rilievo nella *Psicoanalisi del fuoco*, l'avrebbe sicuramente ripreso secondo un'ottica rinnovata in questa poetica del fuoco di cui un frammento prezioso: la *Fiamma di una candela*, fu per noi il suo ultimo dono. Si può dire che D'Annunzio abbia aiutato Bachelard a condurre la sua meditazione sul fuoco⁵¹⁰". Il fuoco è uno dei *germi* dell'ispirazione dannunziana e non solo, anche in quanto come afferma Bachelard: "Il fuoco e il calore offrono mezzi di espressione nei campi più vari poiché costituiscono l'occasione per ricordi imperituri, per esperienze primordiali semplici e decisive.⁵¹¹"

Nelle prime conoscenze infantili del fuoco sono forti i condizionamenti sociali più che quelle naturali, esso suscita rispetto: "Il fuoco è dunque dapprima l'oggetto di un divieto generale, per questa ragione possiamo concludere che il divieto sociale è la nostra prima conoscenza generale del fuoco. La prima cosa che conosciamo del fuoco è che non bisogna toccarlo.⁵¹²" Si realizza qui una tendenza del sapere a darsi primieramente in forma di negazione nei confronti di saperi o dati provenienti dal mondo esterno, che qui dà luogo al primo di numerosi complessi che vengono enumerati. Tali complessi sono dunque affezioni psicologiche che conducono ad una valorizzazione degli elementi della realtà in funzione della nostra tendenza immaginativa.

Primo momento per la manifestazione dell'immaginazione sarà il *complesso di Prometeo*. "La mythologie grecque voit en Prométhée le héros civilisateur, qui a su dérober le feu divin et l'a amené aux hommes. Avec cet acte Prométhée a violé la volonté de Zeus en refusant de laisser les hommes sans feu, donc sans possibilité de se réchauffer et de se protéger contre les fauves, de cuire la nourriture et, en général, d'établir un foyer, un espace familial et sédentaire. Pour tout cela la colère de Zeus demeurera implacable jusqu'au moment où Prométhée sera enchaîné par Héphaïstos dieu du feu, au sommet du

⁵⁰⁹ R. Boccali, *Bachelard et D'Annunzio: les maîtres du feu*, in AA.VV., *L'imaginaire du feu*, Jacques André Editeur, Dijon, 2007, p.140.

⁵¹⁰ H. Tuzet, *Incontro di Bachelard e D'Annunzio*, cit., p.216

⁵¹¹ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, cit., p. 131

⁵¹² Ivi, p. 135

Caucase, et, chaque jour, un aigle lui rongera le foie qui se reproduira pendant la nuit.⁵¹³» Così l'eroe che ruba il fuoco a Zeus per questo verrà duramente punito, come un bambino che avesse trasgredito un tabù. "Proponiamo dunque annoverare sotto il nome complesso di Prometeo tutte le tendenze che ci spingono a "sapere" come i nostri padri, più dei nostri padri, come i nostri maestri, più dei nostri maestri. Il complesso di Prometeo è il complesso di Edipo della vita intellettuale.⁵¹⁴ "

In tal modo Bachelard mostra tale complesso come un « « complexe de culture ». Ce complexe souligne donc le besoin de comprendre ce qui hante les hommes, le désir de posséder la source de chaleur, le germe d'énergie et de lumière, le feu vital et archétypal. (...). Ce désir est si enraciné que les hommes sont amené à désobéir aux interdictions sociales et parfois naturelles afin de gagner un peu de vérité. (...). On peut alors bien redire le mots de Bachelard : « c'est dans la joie et non pas la peine que l'homme a trouvé son esprit. La conquête du superflu donne une excitation spirituelle plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin. (PF, Gallimard 2002, p. 38)» Le désir a donc une fonction créatrice parce qu'il amène à produire ce qui n'a pas d'utilité pratique mais, à la limite, une utilité purement esthétique.⁵¹⁵» Tale desiderio coinvolge, nella metafora del fuoco, amore e morte : "L'amore, la morte e il fuoco sono uniti in uno stesso istante. Con il suo sacrificio nel profondo della fiamma, l'effimero ci dà una lezione di eternità. La morte totale e senza residui è la garanzia che noi partiamo interamente per l'aldilà. Perdere ogni cosa per guardare ogni cosa⁵¹⁶". La lezione del fuoco è chiara: "Dopo aver tutto ottenuto per ingegno, per amore o per violenza, bisogna che tu ceda tutto, che tu ti annienti" Ma che cosa è *tutto* per me? E quale la condizione dell'annientamento? So che, per farmi nuovo, io non debbo obbedire a una parola già detta ma a una parola non ancora detta.⁵¹⁷"

Desiderio di scoperta, desiderio di annientamento vivono entrambi nelle pagine dannunziane cui guarda Bachelard: "l'immaginazione accanto al fuoco ha degli assi più filosofici. Il fuoco è per l'uomo che lo contempla un esempio di divenire rapido ed un esempio di divenire circostanziato. (...). L'essere affascinato sente il richiamo dei ceppi. Per lui la distruzione è più che un cambiamento, è un rinnovamento. Questa immaginazione così particolare e tuttavia così generale, (...), lo si potrebbe chiamare *il complesso di Empedocle*.⁵¹⁸"

La pulsione verso l'annientamento vive emblematica nella figura di Empedocle, "l'uomo fatto, l'eroe mitico dell'antichità, saggio e sicuro di sé, per il quale la morte volontaria è un

⁵¹³ R. Boccali, *Bachelard et D'Annunzio: les maitres du feu*, cit. p. 141

⁵¹⁴ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p. 136

⁵¹⁵ R. Boccali, *Bachelard et D'Annunzio: les maitres du feu*, cit. p. 142

⁵¹⁶ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p. 139

⁵¹⁷ G. D'Annunzio, *La contemplazione della morte*, cit., p. 77

⁵¹⁸ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p. 140

atto di fede che testimonia la forza della sua saggezza. La morte nella fiamma è la meno solitaria delle morti. È veramente una morte cosmica, in cui tutto un universo si annulla con il pensatore. Il rogo è un compagno di evoluzione: *Giova ciò non solo che non muore, e solo /per noi non muore, ciò che muor con noi*” (D’Annunzio, *Il fuoco*) A volte dinanzi ad un grande braciere l’anima si sente eccitata dal complesso di Empedocle. La Foscarina di D’Annunzio, divorata dalle intime fiamme di un amore disperato, desidera il compimento del rogo mentre contempla affascinata la fornace del vetraio “Scompare, essere inghiottita, non lasciare traccia” ruggiva il cuore della donna ebbro di distruzione “in un attimo quel fuoco potrebbe divorarmi come un sermento, come un fuscillo”; ed ella si avvicinava alle bocche aperte per ove si scorgevano le fiamme fluide, più splendide del meriggio d’estate, avvolgere i vasi di terra in cui fondevasi il minerale informe che gli artefici attorno disposti dietro i parapetti attingevano con una canna di ferro per foggiarle col soffio delle labbra. (D’Annunzio, *Il fuoco*)”⁵¹⁹ Al fuoco della passione si lega così quello della distruzione e della morte, « comme le dit Bachelard in *La psychanalyse du feu*: « le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toutes la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humaine ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d’une buche et la vie d’un monde. L’être fasciné entend l’appel du bucheur. Pour lui, la déconstruction est plus qu’un changement, c’est renouvellement. » Ici Eros et Thanatos se rencontrent dans le feu-instant de la flamme conduit vers l’au-delà.⁵²⁰»

Tale valore del fuoco rimanda ad un’opera ulteriore⁵²¹ in cui “Bachelard si interessa alle immagini di un *fuoco latente* nella natura: di nuovo incontro con D’Annunzio si tratta di un “fuoco dirompente” –esclusivamente distruttore- presente nel minerale. “Sembra, - dice Bachelard- che per certe anime tese il cristallo sia percepito nelle sue tensioni come una materia che sta per scoppiare, che tiene un fuoco dirompente nelle sue cellule.” E segnala un testo della *Città morta* : “Il ceco che si sa ostacolo tra due amanti, ha sentito “due vie tendersi l’una verso l’altra e guardarsi attraverso il mio dolore immobile come attraverso un cristallo sul punto di rompersi” .⁵²²” Tale legame intrinseco tra il fuoco e la passione umana, così evidente per l’immaginazione, si riflette in un altro dei complessi con cui Bachelard cerca di spiegare ciò che rimane eluso dai testi da lui consultati: il problema della conquista del fuoco. Le differenti fonti scientifiche, infatti, “traggono origine da un razionalismo schematico e immediato che pretende di servirsi di un’evidenza corrente, senza rapporto quindi con le condizioni psicologiche delle scoperte primitive.⁵²³” La spiegazione razionalista giustifica la nascita del fuoco con lo sfregamento di due pezzi di

⁵¹⁹ Ivi, p. 145.

⁵²⁰ R. Boccali, *Bachelard et D’Annunzio: les maitres du feu*, cit., 144.

⁵²¹ G. Bachelard, *La terra e le forze , le immagini della volontà*, cit., p. 260.

⁵²² H. Tuzet, *Incontro di Bachelard e D’Annunzio*, cit., p. 218.

⁵²³ G. Bachelard, *L’intuizione dell’istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p. 145.

legno. Ciò appare plausibile quando, nota il filosofo, “l’attrito è un’esperienza fortemente sessualizzata. (...) il tentativo oggettivo di produrre il fuoco per attrito è suggerito da esperienze del tutto intime.”⁵²⁴ In tal modo si riscontra un’origine intima che giustifica il rapporto privilegiato della parola poetica in relazione all’elemento igneo: “L’amore è la prima ipotesi scientifica per la riproduzione oggettiva del fuoco. Prometeo è un amante vigoroso e non un filosofo intelligente, e la vendetta degli dei è una vendetta per gelosia.”⁵²⁵ A tale lettura psicanalitica si collega anche il complesso di Edipo, in quanto il fuoco nascendo divora i pezzi di legno, suo padre e sua madre. “Quando si comincia a strofinare si ha la prova di un dolce calore oggettivo e, contemporaneamente, la calda impressione di un esercizio piacevole. I ritmi si sostengono tra di loro. Si inducono reciprocamente e resistono per autoinduzione. Se si accettano i principi psicologici della *Rythmanalyse* di M. Pinhero dos Santos che ci consiglia di dare realtà temporale solo a ciò che vibra si capirebbe immediatamente il valore di dinamismo vitale, di psichismo coerente che interviene in un lavoro così ritmato. Si tratta in verità dell’intero essere in festa. Proprio in questa festa, più che in una sofferenza, l’essere primitivo trova coscienza di sé, che è in primo luogo la fiducia in se stesso.”⁵²⁶

L’uomo riscopre in sé il valore positivo della dimensione corporea attraverso il rapporto con la materia che produce calore, l’*euritmia* del movimento del fuoco si riflette nell’*euforia* del trattare questo elemento che produce un piacere che risveglia il desiderio. Bachelard in questo concretizzarsi il *complesso di Novalis* che “si fonda su una soddisfazione del senso termico e sulla coscienza profonda del benessere del calore. (...). La luce scherza e gioca sulla superficie delle cose, ma solo il calore *penetra*. In una lettera a Schlegel, Novalis scriveva: “Vedi nel racconto da me scritto la mia antipatia per i giochi di luce e di ombra ed il desiderio dell’etere chiaro, caldo e penetrante”. Questo bisogno di penetrare, di andare all’interno delle cose, all’interno degli esseri è una seduzione del calore intimo. Dove non arriva l’occhio, dove non penetra la mano si insinua il calore. Questa comunione interna, questa simpatia termica, troverà in Novalis, il suo simbolo nella discesa nell’interno della montagna, nella grotta e nella miniera. È proprio là che il calore si diffonde e si espande che sfuma come il contorno di un sogno. (...). Come egli stesso dice, il minatore è l’eroe del profondo, pronto a “ricevere i doni celesti e ad esaltarsi allegramente al di là del mondo e delle sue miserie”⁵²⁷.

Le immagini relative all’immaginazione ignea spesso quindi risultano *sessualizzate* e comprensibili attraverso una indagine psicanaliticamente accorta. Ne *Il Fuoco*, Stelio Effrena, il protagonista, contempla il processo di raffreddamento del vetro, successivo alla forgia dei preziosi e fragili oggetti: “Si scorgevano in fatti per un’apertura, adunati entro

⁵²⁴ Ivi, p. 147.

⁵²⁵ Ivi, p. 148.

⁵²⁶ Ivi, p. 153.

⁵²⁷ Ivi, p. 165.

un ricettacolo che era il prolungamento del forno fusorio, i vasi brillanti, ancora schiavi del fuoco, ancora nel suo dominio. (...). Poi le belle creature esigue abbandonavano il padre, si distaccavano da lui per sempre si raffreddavano, diventavano gelide gemme, vivevano della lor vita nuova nel mondo, voluttuosi si assoggettavano agli uomini voluttuosi, andavano incontro ai perigli seguivano le variazioni della luce, ricevevano il fiore succiso o la bevanda inebriante.⁵²⁸

Il mito del fuoco acquista forza e perdura in espressioni che legano strettamente il fuoco alla vita, che fanno della vita propriamente un fuoco, un principio generatore del movimento dinamico dell'immaginazione, un *germe* dell'ispirazione poetica:

“Se la conquista del fuoco è in origine una conquista sessuale non ci si dovrebbe stupire se il fuoco è rimasto per tanto tempo e così tenacemente sessualizzato. (...). Per Robinet il fuoco elementare è capace di riprodurre il suo simile (...). Pensa che l'elemento fuoco è nato da un germe particolare. Così come ogni potenza generatrice il fuoco invecchiando può essere colpito da sterilità.⁵²⁹ Tale valore nasce appunto dall'approfondimento intimo che l'immaginazione ignea sembra risvegliare immediatamente appropriandosi dell'intimità dell'immagine dello spazio della casa⁵³⁰ e rimandando alla dimensione sessuale del corpo. Ciò viene indicato chiaramente dall'alchimia, letta qui da Bachelard come un “tentativo di inscrivere l'amore umano all'interno delle cose⁵³¹”. Il fuoco indica quindi il possesso pieno, il “possesso dei corpi dall'interno⁵³²” che rimanda ad un atto sessuale. Il fuoco così ricompreso nel suo valore profondamente sessualizzato diventa simbolo di unione.

“Non siamo lontani dal credere che il fuoco è esattamente il primo oggetto, il primo fenomeno in cui lo spirito umano è riflesso. (...). L'*homo faber* è l'uomo delle superfici. (...). L'uomo che sogna dinanzi al suo focolare è, al contrario, l'uomo delle profondità, l'uomo di un divenire. O ancora, per meglio dire, il fuoco darà all'uomo che sogna la lezione di una profondità che ha un divenire: la fiamma esce dal cuore dei rami.⁵³³” Il fuoco si pone, quindi, come sinonimo di conoscenza e agente di metamorfosi fin da questa prima opera. Non è un caso se il fuoco è la sostanza in assoluto più “valorizzata” secondo la cultura alchemica, per questo va accuratamente indagata da una psicanalisi della conoscenza oggettiva. “L'equazione del fuoco e della vita forma la base del sistema di Paracelso. Per Paracelso, il fuoco è la vita e ciò che racchiude fuoco contiene il germe della vita. Il comune mercurio è prezioso agli occhi dei seguaci di Paracelso, perché contiene un fuoco perfetto e una vita celeste e nascosta, come sostiene ancora Boerhaave.⁵³⁴”

⁵²⁸ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p.263.

⁵²⁹ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p. 167.

⁵³⁰ L'immaginazione sessuale del fuoco “è un'immaginazione del focolare” Ivi, p.175.

⁵³¹ Ivi, p. 176.

⁵³² Ivi, p. 178.

⁵³³ Ivi, p. 181.

⁵³⁴ Ivi, p. 197.

Tali letture mostrano chiaramente che le interpretazioni del fuoco non rimandano propriamente alla fisica del fuoco quanto ad una psicologia di esso. La contraddizione non è un problema per l'inconscio anzi "è veramente un bisogno. È in effetti con la contraddizione che si arriva più facilmente all'originalità e l'originalità è una delle esigenze fondamentali dell'inconscio. Quando si applica su conoscenze oggettive, questo bisogno di originalità amplia i particolari del fenomeno, realizza le sfumature, rende causali gli accidenti, esattamente nello stesso modo in cui il romanziere descrive un eros con una somma artificiale di particolarità o un carattere volitivo con un'insieme di incongruenze."⁵³⁵ Tale tensione conduce ad un approfondimento immaginativo ben evidente sia nelle metafore che animano il *complesso di Pantagruel*, quelle che legano l'immaginazione del fuoco all'alimentazione⁵³⁶, che quelle che attivano il *complesso di Hoffmann* ovvero il *complesso del punch*, quello del calore interno. "In particolare, l'inconscio alcolico è una realtà profonda. Ci si inganna quando si immagina che l'alcool ecciti semplicemente delle possibilità spirituali. Esso crea veramente queste possibilità. (...). L'alcool è un fattore di linguaggio. Arricchisce il vocabolario e libera la sintassi. Infatti, ritornando al problema del fuoco, la psichiatria ha riconosciuto la frequenza dei sogni del fuoco nei deliri alcolici: ha dimostrato che le allucinazioni lillipuziane dipendevano dall'eccitazione dell'alcol. Ora l'immaginazione che tende alla miniatura tende al profondo e alla stabilità: è la fantasia che infine prepara nel migliore dei modi il pensiero razionale. Bacco è un dio buono."⁵³⁷ Tale potere allucinatorio lo si riscontra nell'opera dannunziana de *Il fuoco*, in cui spesso vive « le même euphorie alcoolique qui veut fuir la rationalité en faveur d'une poétique de l'irrationnel. Le délire dionysiaque est fait d'éros, de musique et de parfum, (...). Le poète recherche alors les corrélations cabalistiques entre les choses et essaie de déceler les analogie que la nature occulte. Dans sa condition extatique, le poète est alors libre de traverser la nature et de se laisser emporter par les ravissement, les métamorphoses, les bonheurs. Dans la forge de l'artiste, l'analogie se fait épiphanie, « L'Épiphanie du feu ». (...). On voit donc une vocation métaphasique derrière l'analogie, un pouvoir créateur et spermatique qui permet de relier le visible à l'invisible à travers un emploi magique de la parole. »⁵³⁸

L'immaginario fantastico di D'Annunzio si configura nuovamente come versatile e poroso, atto a assorbire gli stimoli e le scintille provenienti dalle sollecitazioni della materia ignea. Ecco ciò che porta alla possibile ipotesi della delineazione, comprensiva della struttura

⁵³⁵ Ivi, p. 205.

⁵³⁶ "Ma è forse l'idea che il fuoco *si alimenta* come un essere vivente che trova più diffusione tra le opinioni formate nel nostro inconscio. In uno spirito moderno, alimentare un fuoco è divenuto un piatto sinonimo di mantenerlo." Ivi, p.188. "Senza il mito della digestione senza questo ritmo tutto stomacale del Grande Essere che è l'Universo che dorme e mangia regolando il suo regime sul giorno e sulla notte, molte intuizioni prescientifiche o poetiche sarebbero inspiegabili." Ivi, p.191.

⁵³⁷ Ivi, p. 212.

⁵³⁸ R. Boccali, *Bachelard et D'Annunzio: les maitres du feu*, cit., p. 148.

quaternaria dei complessi, di un *metacomplesso*, quello di D'Annunzio⁵³⁹, che riuscirebbe a fare vivere tutte le sfumature delle significazioni poetiche del fuoco. Tale lettura non contrasta con il fine dell'opera che mostra di voler porre le basi di una "fisica o di una chimica della fantasia lo schizzo di una determinazione delle condizioni oggettive della fantasia" in cui si proponga un'analisi critica della letteratura che riesca a comprendere il valore centrale delle metafore che "non sono semplici idealizzazioni che partono come razzi, per esplodere nel cielo svelando la loro futilità ma che al contrario le metafore si definiscono e si coordinano al punto che uno spirito poetico è puramente e semplicemente una sintassi delle metafore. Ogni poeta dovrebbe fare quindi posto a un diagramma che indicherebbe il significato e la simmetria dei suoi coordinamenti metaforici."⁵⁴⁰

Tale, seppur apparente, geometrizzazione dell'arte poetica sembra indicare la presenza nel pensiero e nella riflessione estetica bachelardiana di costanti e coordinate che, se hanno indagato negli anni precedenti la poesia e i suoi rapporti con la materia, ora guarda al movimento stesso di formazione e rinascita della condizione poetica. In tale indagine Bachelard ritornerà sul fuoco diverse volte riuscendo a mostrare come l'immaginazione sia "la forza stessa della produzione psichica. Psicicamente, siamo creati dalla nostra fantasia. Creati e limitati dalla nostra fantasia, perché è la fantasia che delinea gli ultimi confini del nostro spirito. L'immaginazione lavora al suo culmine, come una fiamma, ed è nella regione della metafora di metafore, nella regione dadaista in cui il sogno, come l'ha visto Tristan Tzara, è la misura di una esperienza, quando la fantasia trasforma delle forme preliminarmente trasformate, che deve cercare il segreto delle energie che mutano."⁵⁴¹

3. La ri-scoperta del fuoco: frammenti di una poetica della Fenice

"La Poesia è un regno del linguaggio. Il regno poetico non si trova più in continuità con il regno del significato. Esso si colloca dunque al di sopra delle oscillazioni del significante e del significato, che lo psicanalista è costretto a misurare a causa della sua attività di risolutore di enigmi. Talvolta l'immagine poetica fa violenza al significato: i surrealisti hanno fornito numerosi esempi di questa violenza. (...) Ora però la poesia ha conquistato il suo diritto alla verticalità, una semplice esaltazione del carattere aereo del linguaggio ci concede questa libertà. Non è possibile ricevere veramente il messaggio di un'immagine poetica se non si accetta questa immagine come un'esaltazione psichica particolare, come una metamorfosi dell'essere della Parola. Una filosofia del Regno Poetico dovrebbe pertanto

⁵³⁹Ivi, cit., p. 150.

⁵⁴⁰G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p.233.

⁵⁴¹Ivi, p.234.

suggerire una duplice elevazione dell'essere, al di sopra della realtà usuale degli oggetti e al di sopra della realtà psicologica del vissuto della vita ordinaria.⁵⁴²

Oltre ogni riduzione alla psicanalisi il fenomeno letterario viene lungamente indagato tra gli anni '40 e '50, per approdare all'inizio degli anni sessanta, ad una maturità inedita che immagina, nelle pagine dei *Frammenti di una poetica del fuoco*, la prospettiva di una *poetico-analisi* che individui

“tutte le avventure del linguaggio, in cui tutti i mezzi e i talenti espressivi avrebbero libero corso.⁵⁴³” Tale libertà e sperimentazione espressiva recuperando la lunga esperienza maturata negli anni vuole “dimostrare che intorno a un'unica immagine può costituirsi una poetica; se riusciremo nella nostra impresa, avremo un argomento specifico a favore di una tesi più generale, spesso citata nei libri precedenti, che sostiene che la Poesia, la Poetica, è un autentico "regno del linguaggio". Spiegare il linguaggio in termini di linguaggio ordinario costituisce un disconoscimento dei suoi valori specifici. Bisogna entrare nel regno poetico per riuscire a cogliere la sua coerenza.⁵⁴⁴”

Tale impegno è possibile solo nel momento in cui Bachelard ha elaborato riflessioni meta poetiche già alla fine degli anni '50. Solo una visione *miniaturizzante* che allontana dalla materia del proprio lavoro può restituire un nuovo senso al linguaggio che recuperi forza e vigore dell'espressione:

“Dopo troppi anni imperfetti ho costruito l'interno del mio Universo; e ne sono unico signore. Ritorno forse alle origini, se l'uomo primigenio non ancora separato dalla struttura del mondo sentiva come un suo gesto un suo desiderio una sua parola determinassero una azione sugli esseri e sulle cose della vita esteriore non altrimenti che sulle rappresentazioni del suo proprio spirito. Ecco: io non sono incluso nel sogno cosmico, né sono il centro del sogno cosmico, ma il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello. Ogni oggetto è attratto in me e si dissolve in me. io creo trasfiguro invento. Non accetto nulla di fuori. Non posso più tollerare nulla di estraneo, né credo che una qualunque creatura o di una qualunque cosa io possa arricchirmi; perché non c'è cosa né creatura che nell'approssimarsi ai miei sensi non si dissolva per fondersi nella mia vita profonda.⁵⁴⁵”

Tutta la biografia letteraria ed artistica di D'Annunzio indica costellazioni di significati che dal mondo si riflettono nella sua *rêverie* poetica, trovando nuove forme e nuovi sensi.

“Per queste ragioni, a un sognatore del linguaggio poetico, un sognatore del linguaggio globale, gli psicanalisti sembrano come degli psicologi mono-orientati dal punto di vista linguistico, o meglio come degli psicologi verticalizzati a metà. (...) Nella poesia lo slancio

⁵⁴² G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, RED Edizioni, Como, p. 40.

⁵⁴³ Ivi, p.50.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 51.

⁵⁴⁵ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto..*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p.877.

vitale del linguaggio si rinnova incessantemente. Leggendo i poeti, si hanno mille occasioni di vivere in una forma di linguaggio sempre giovane. Una delle attività più immediate del linguaggio va individuata nel

linguaggio che immagina. (...) Bisogna costantemente attaccarsi al passato e staccarsene senza posa. Per attaccarsi al passato occorre amare la memoria; per distaccarsene, è necessario immaginare molto. Proprio queste necessità contrarie rendono pienamente vivo il linguaggio.⁵⁴⁶ Tali tensioni animano l'anziano filosofo pronto ad iniziare una nuova sfida, quella di riprendere lo studio dell'elemento igneo da una nuova e più matura prospettiva. L'edizione del volume pubblicato in Italia con il titolo *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto* non vedrà però dare alle stampe l'opera completa. La figlia Suzanne con un lavoro attento e minuzioso ne ricostruisce i momenti e i percorsi segnalando anche le più piccole annotazioni in modo da recuperare integralmente gli spunti dello studioso. Anche perché, come ella commenta, "non cancellava, ma prendeva nota di ciò che aveva già scritto e riscriveva"⁵⁴⁷, mostrando così nel dettaglio la stessa cura nei confronti del metodo che aveva utilizzato anche per opere complesse e compiute. In tal senso egli ritorna sul fuoco, per cercare di superare le interpretazioni giovanili dell'elemento che avevano una matrice marcatamente psicanalitica. Se lì l'obiettivo era quello di offrire uno strumento utile ad una corretta analisi epistemologica, ora l'aspirazione è ambiziosa e mostra di avere finalità chiaramente estetiche.

"Tutti i miei libri sulla *rêverie* delle immagini materiali legate ai quattro elementi tradizionali potevano costituire dei libri di iniziazione. (...). Nelle mie ultime opere (...) ho pensato di introdurre nelle ricerche psicologiche una nuova ipotesi, quella di una "poetica" psicologicamente attiva. Con la presente opera, in un campo senza dubbio ancora strettamente delimitato, vorrei tracciare l'abbozzo di una Poetica del linguaggio, mostrare che la Poesia istituisce un linguaggio autonomo e che ha senso parlare di un'estetica del linguaggio. (...). La parola *immagine* è così fortemente radicata nel significato di un'immagine che si vede, che si disegna o si dipinge, che dovremo compiere notevoli sforzi per cogliere la nuova realtà che la parola *immagine* riceve dall'aggiunta dell'aggettivo *letteraria*."⁵⁴⁸

La ricerca si dirige verso la delineazione di un territorio immaginario e filosofico quello del *linguaggio poetico*, per individuarne le cifre, i caratteri, le proprietà, le costanti. Il pensiero bachelardiano sembra riflettersi nelle riflessioni del pescarese che, anch'egli giunto a piena maturità, così scrive ne *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto*: "La trasmutazione delle parole è vera operazione di alchimia. Non v'è convenienza tra il linguaggio ben chiamato itinerario da Ugo Foscolo e questa non divina né umana materia d'arte; che non

⁵⁴⁶ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p.51.

⁵⁴⁷ S. Bachelard, *Introduzione*, in *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 9.

⁵⁴⁸ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit. p.38

ha eguali in tutte le materie del mondo se non forse in alcuni concerti della Musica. (...). La trasmutazione delle parole (ahi, riasco nella sintassi annosa e rugosa) non è forse dissimile a quello studio che trasmuta l'acido solforico in $\text{SO}_4 \text{H}_2$. O Pindaro che pe' tuoi trapassi non ricorrevi alla parentesi! Penso alle qualità sconosciute del linguaggio in un'altra famiglia d'esseri viventi sopra il pianeta ignoto, sopra ogni qualunque ordine di astri ignoti. Non mi stanco di commentare e di laudare in me la sentenza di Francesco Francia che spiagge all'ombroso Michelagnolo. Per me avanza di possa e di franchezza la miglior pittura d'esso Raibolini. "Questa è una bella materia". Paragonata alla parola metrica la materia adoperata dai pittori e dagli scultori è povera.⁵⁴⁹

L'aspirazione e la tensione che anima i percorsi poetici e di ricerca sembra trovare un territorio comune nella scoperta prometeica del fuoco, o nella riscoperta di esso, di volta in volta, sempre lo stesso eppure sempre, instancabilmente, diverso.

"Di una fiamma contemplata fare una ricchezza intima, di un focolare che scalda e che illumina fare un fuoco posseduto, intimamente posseduto, ecco tutto lo spazio dell'essere che una psicologia del fuoco dovrebbe studiare. (...). In noi l'essere sale e scende, si illumina o si oscura senza mai riposare in uno stato, sempre vivo nelle variazioni della sua tensione. Il fuoco non è mai immobile: vive quando dorme. Il fuoco vissuto porta sempre il segno dell'essere teso. Le immagini del fuoco, per l'uomo che sogna e che pensa, una scuola di intensità.⁵⁵⁰

Il fuoco, come già nello studio precedente, è soggetto a valorizzazioni assai differenti. Una viene incarnata dalla figura di Prometeo in cui vive la tensione umana verso il "superamento di sé". (...) un impulso verso un più-che-essere⁵⁵¹ tensione che sembra eguagliare l'atto generativo della creazione: "Sempre qualcosa di carnale, qualcosa che somiglia a una violenza carnale, un misto d'atrocità e di ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio cervello. Non so perché, talvolta mi rappresento il primo formatore

⁵⁴⁹ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 860-1.

⁵⁵⁰ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit. p.10. "Di poetica della Fenice, essendo stati bruciati i capitoli in corso di elaborazione, restava soltanto l'Introduzione con le sue versioni precedenti, dei foglietti isolati, delle note di lettura. Poetica del fuoco comprendeva fascicoli molto diversi per organizzazione e grado di elaborazione. I dossiers principali, tutti incompleti, concernevano l'Introduzione (...) i tre capitoli previsti della prima parte, che ebbero alla fine per titolo: "La fenice, fenomeno del linguaggio" "Prometeo" "Empedocle". In relazione alla seconda parte, prevista in un primo tempo, che doveva trattare del "Fuoco vissuto" e alla quale Bachelard aveva rinunciato, alcuni fascicoli annessi comprendevano vecchie annotazioni dei corsi, soprattutto sull'alchimia, (...). Nei fascicoli non appariva nessun elemento conclusivo. Si può pensare che numerosi sviluppi sarebbero stati oggetto di una nuova stesura, cosa che avrebbe verosimilmente dato luogo a rimaneggiamenti del piano. (...). Pubblichiamo l'Introduzione nelle due versioni, quella della Poetica del Fuoco e quella della Poetica della Fenice, i tre capitoli (...)." Ivi, p. 21. E così continua il racconto di Suzanne: "Mio padre, in una prima stesura dell'Introduzione alla Poetica del Fuoco, indicò brevemente i temi della prima parte, imperniata sul fuoco d'Animus, e abbozzò una spiegazione della notazione di "fuoco vissuto" (...): Uno dei leitmotiv della fenomenologia applicata è la determinazione delle esperienze vissute; tuttavia, spesso, questa determinazione dice troppe cose con una sola parola. Nel lessico dei filosofi contemporanei, la parola "vissuto" ha spesso un significato polemico." Ivi, p.12.

⁵⁵¹ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 96.

dell'argilla terrestre, il rapitore del fuoco divino, Prometeo, con le mani e le braccia lorde di sangue crasso fino ai gomiti, da quel destro beccaio ch'egli fu nello scuoiare e disossare il toro del sacrificio per sottrarre a Zeus la carne e l'adipe. (...). Io ho la mia bestia meco, quando creo. Quando le scintille si partono da me, allora più sento la materia spessa di cui son fatto. Tutta la mia sostanza è commossa e sommosa, talché non v'è istinto ferino che non si sollevi dal fondo a soperchiarmi.⁵⁵² A tale valore se ne accosta un altro ben diverso, quello della fiamma come annientamento e distruzione, incarnata dalla figura di Empedocle⁵⁵³. Tali movimenti, quello creatore e quello distruttore, quello ascensionale e discensionale, quello ascetico e quello inferico, vengono compresi in uno studio nuovo ed inedito cui Bachelard con molta umiltà si dedica in questi anni: quello di una *poetica della Fenice*. Così annota Suzanne nell'introduzione del volume: "Egli annotò in una pagina dell'Introduzione alla *Poetica del fuoco*: "Questa pagina deve esser modificata se mi accontento di scrivere un libretto sulla fenice". (...) Sarà soltanto all'inizio dell'estate del 1962 che terminerà questa introduzione, indicando i contenuti dei tre capitoli progettati della *Poetica della Fenice*. La penultima stesura era stata sistemata il 20 gennaio 1962."⁵⁵⁴ Anche se permangono ancora in questa fase dubbi ed esitazioni sull'opportunità di dedicare tale studio alla fenice, o più in generale, al fuoco, l'interesse per una figura inedita e complessa come quella del mitico uccello che rinasce continuamente dalle sue ceneri si attesta in questo altro appunto: "*Poetica della fenice: rinuncia a progetti più importanti, ma anche richiamo verso l'uccello di fuoco, che muore e rinasce, fiamma alata e cenere, trasposizione simbolica del destino, che unisce la morte e l'infanzia, il rogo e la culla, che ravvicina il bambino che sogna sulle rive del suo fiume, l'Aube chiaro, e l'uomo che medita sulla morte vicina, morte trasfigurata dall'immagine sublimata.*"⁵⁵⁵

Nell'immagine della fenice si riscopre il valore inedito della poetico-analisi intesa come un "approfondimento squisitamente intimo del piacere di immaginare. (...) Così, il lungo racconto del mio travaglio metodologico, di cui ho voluto fare la storia, non mette capo a un'omogenea condizione di tranquillità. Più lavoro, più divento diverso. Per ritrovare un'unità di essere, bisognerebbe avere tutte le età in una volta."⁵⁵⁶ Ciò è possibile nella

⁵⁵² G. D'Annunzio, *Il venturi ero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 12.

⁵⁵³ Tale figura appare interessante, nell'analisi bachelardiana qui presente, più che per le ricadute letterarie per uno spunto che viene così espresso: Empedocle fu colpito da un destino d'immagine. Così, a differenza di tutte le filosofie che amano affermare che siamo gettati nell'esistenza, ecco il Filosofo che si getta nella morte. Indubbiamente, nascita e morte sono entrambe glorie dell'Istante, ma la nascita ci viene dal di fuori. Empedocle è libero per la prima volta quando si getta nella morte. Simili istanti di decisione dovrebbero essere studiati da una *Poetica del tempo*. L'Atto di Empedocle è un Istante su una Vetta. Le quattro Maiuscole sono qui solidali, e la *Poetica del Fuoco* deve elevarne il tono. Una spiegazione psicologica non basta più, occorre una spiegazione in maiuscole poetiche nel regno stesso della poetica. G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., P.114.

⁵⁵⁴ S. Bachelard, *Introduzione a G. Bachelard, Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 18.

⁵⁵⁵ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 18.

⁵⁵⁶ Ivi, p 51.

dinamologia dell'immaginazione poetica quella che consente di riconfigurare, rivivendole e trasfigurandole, le immagini del proprio passato: "Il mio primo uccello di fuoco l'ho visto immergersi nel mio fiume. Era una giornata piena di sole, una di quelle in cui esso porta a pieno titolo il suo nome di Aube (2), fiume reso più grande dall'infanzia, fiume pacifico e azzurro come il cielo. L'uccello di fuoco si levò come una freccia scagliata nel firmamento. Il grido stridente, da dove veniva? Dall'uccello di luce o dal bambino sorpreso, solitario? Subito l'uccello, scompigliando lo specchio d'acqua, espellendo perle d'acqua che furono forse il suo unico bottino, risalì verso il cielo. Era un martin pescatore blu come il ferro incandescente. Scomparsa l'uccello, cominciano i sogni. Veniva dal più alto dei cieli, al di là degli alberi! Questo uccello di fuoco non ha forse il nido nel sole, nel sole di giugno? Ma che offesa, che crimine contro un'acqua tanto cheta! Nella natura tutto ciò che va veloce è un crimine. Quella fiamma discesa dal cielo, perché non va a riflettersi dolcemente nello specchio d'acqua? Come può una creatura così bella essere tanto vorace? Che drammatica unione tra il martin pescatore e l'alborella argentina! Tutta questa crudeltà del blu può turbare la filosofia di un bimbo? Un piccolo episodio della vita infantile non è un avvenimento del mondo del bambino, dunque un avvenimento del mondo; nella sua unicità un simile ricordo è un cosmodramma naturale. Quando un ricordo può assurgere in questo modo a livello di un cosmodramma, non si riesce a capire se si tratta di un fatto storico o il punto di partenza per una leggenda. Il mio Martin Pescatore è una Fenice nei Paese della mia Memoria. Quando il prodigio fu ridotto a niente, la meraviglia si fece malinconia. (...) L'uccello sfolgorante è l'immagine principe della Fenice.⁵⁵⁷"

L'immagine della fenice si definisce, così, come quella più densa e carica di valore nell'immaginazione poetica del fuoco, luogo della memoria e della sua riscrittura nella pagina che accoglie le antiche suggestioni come un "trionfo del linguaggio sublimato" in cui è "anzitutto sorprendente che nell'antica immagine lo straordinario sia la morte. L'immaginazione scopre, d'un tratto, l'essere favoloso. La Fenice è anche l'essere della doppia favola: si infiamma con il proprio fuoco; rinasce dalle proprie ceneri. Dovremo provare a vivere questo doppio miracolo, noi che non crediamo più a quello che immaginiamo."⁵⁵⁸

Ciò è possibile in quanto la Fenice su di sé porta la consapevolezza della necessità del trapasso, del superamento dell'umano e della sua finitudine, l'ansia della rinascita che si pone oltre ogni limite del finito. "Ricordiamo anzitutto che la Fenice è un essere "universale". E' unica. E' sola. E' padrona degli istanti magici della vita e della morte, strana sintesi delle grandi immagini del nido e del rogo. Essa raggiunge la sua massima gloria nell'incendio finale del suo rogo. Come titolo dell'immagine suprema bisognerebbe

⁵⁵⁷ Ivi, p. 61.

⁵⁵⁸ Ivi, P. 57.

porre: il trionfo per mezzo della morte.⁵⁵⁹ Tale potere mortifero si riscontra come una costante nelle opere di D'Annunzio, a partire da *Il Piacere* in cui Andrea Sperelli conosce il mondo attraverso un "macabro potere distruttivo, raggelante, che riduce ad un ammasso di macerie ogni palpito di vita: paradossalmente originato dalla volontà opposta di dare un *sensò* a tutto; dall'inestinguibile volontà di possesso di "chi vuole afferrare la vita con tutta l'anima". Un'ambivalenza che Andrea rappresenta esemplarmente. (...) L'aura di "eternità" che Andrea scorge ovunque, come segno visibile della grande "Armonia", è solo un'illusione, attraverso al quale egli cerca di nascondere il diabolico potere "meduseo" del suo sguardo: che quanto più cerca di "indovinare uno stato psichico, una significazione morale" in "ogni fenomeno, in ogni combinazione di fenomeni", tanto più li distrugge, li incenerisce: trasformandoli in frammenti di un'esperienza ormai *defunta*.⁵⁶⁰ Anche le cose tradiscono questo odore di morte che appare caratteristica costante del gusto esasperato di Andrea per una vita intesa come opera d'arte: "- Vi consiglio questo orologio-(...) era una piccola testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imitazione anatomica. Ciascuna mascella portava una fila di diamanti, ed i rubini scintillavano in fondo alle occhiaie. Su la fronte era inciso un motto: Ruit hora, su l'occipite, un altro motto; TIBI HIPPOLITA. Il cranio si apriva, come una scatola, sebbene la commessura fosse quasi invisibile. L'interior battito del congegno dava a quel teschietto una inesprimibile appartenenza di vita. Quel gioiello mortuario, offerta d'un artefice misterioso alla sua donna, aveva dovuto segnar le ore dell'ebbrezza e col suo simbolo ammonire gli spiriti amanti. In verità, non poteva il Piacere desiderare un più squisito e più incitante misuratore del tempo."⁵⁶¹ Con questa tensione estetizzante che tutto vuol trasformare in artificio, Andrea, deluso dall'amore di Elena Muti, cerca di formare nella nuova amante, Maria Ferres, l'immagine della donna ideale in cui ritrovare la sua precedente fiamma. "L'immagine diventa più dolorosa del ricordo grezzo, il ricordo diventa bruciante e viene portato dalla poesia allo stato di ustione. (...). Il passato brucia, soffre ancora sotto le ceneri. Il dolore delle bruciature intime e la possibilità di vivere con coraggio si sfidano incessantemente nel gorgo del nostro cuore. Distruggere in noi le antiche pene comporta una lunga sofferenza. Ogni amore defunto mette l'anima in purgatorio."⁵⁶²

La realtà sensibile diviene un accidente in cui vedere, toccare e sentire nell'altro il "fantasma della sua immaginazione: *"Quella voce poteva essere per lui l'elemento d'un'opera di immaginazione; in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza immaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale* (pp. 292-294)"⁵⁶³ In

⁵⁵⁹ Ivi, p. 65.

⁵⁶⁰ A. Mazzearella, *Il piacere e la morte, Sul primo D'Annunzio*, Liguori Editore, Napoli, 1983, p.36

⁵⁶¹ G. D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p.70

⁵⁶² G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 16

⁵⁶³ A. Mazzearella, *Il piacere e la morte, Sul primo D'Annunzio*, cit., 1983, p. 33. "Partendo proprio dalla straordinaria somiglianza della "voce", egli intravede in filigrana una rete di analogie sempre più precise, che lo possono gradatamente condurre ad un vertice "ideale"; dove le due donne si

questo modo “la creazione dell’amante ideale si rivela apertamente per quello che in effetti è: un rito macabro; un *delitto*. Segnali di morte di moltiplicano vertiginosamente ; invadono il testo da ogni lato. Anche la città, lo splendido scenario romano d’una volta, perde il suo valore “ideale” per assumere un aspetto spettrale, “senza vita”. Il *nero* domina incontrastato.⁵⁶⁴”

Se tale gusto macabro e ansia di morte si rileva anche in Giovanni Episcopo, protagonista dell’omonimo romanzo, e in Tullio Hermil, protagonista de *L’innocente*, esso si estrinseca in tutta la sua forza ideale ne *Il trionfo della morte*, dove il macabro, duplice, delitto finale indica la volontà di trovare in esso una dimensione sovra-umana, ascetica, d’eternità. L’amore per Isabella, si scontra con la concreta personalità della donna, isterica e passionale. Nell’amore Giorgio spera di trovare il luogo del riposo, della creazione, dell’immortalità, tensione destinata a rimanere delusa: “Il lacerante contrasto che attraversa la coscienza di Giorgio, l’insanabile dissidio tra il suo ideale di “eternità” e la brutale evidenza della “precarietà” , non potrebbe essere definito con maggiore puntualità. Il dramma della *caducità*, l’immediata ribellione che la continua minaccia del tempo provoca in lui sono ora nominati direttamente. (...). La donna , la sua fragilità, smentisce pienamente ogni dimensione *simbolica*, ogni immagine eterna.⁵⁶⁵”

Il protagonista, incapace ad un’azione risolutiva appare ossessionato dal pensiero della morte, dall’*umor nero*, dalla malinconia, che gli procura stati emotivi contrastanti, dall’irrequietezza alla ipersensibilità. Il naufragio è l’unica meta, come nel caso di Lord Chandos, quello che porta a spegnere ogni ipotesi di ricostruzione.

Tale potere negativo dell’immaginazione è quello che Bachelard descrive nella sua esperienza alla cattedrale di Salisburgo, le vertigini dell’altezza lo conducono alla coscienza “que l’imagination comporte aussi un tropisme de chute vers le vide, une polarité qui n’est plus d’élévation mais de descente vers l’abîme.⁵⁶⁶ ” Ciò rivela a Bachelard che l’essere “ne se réduit pas seulement à une force créatrice qui anime l’*onirisme* heureux, mais qu’il se tient , en son centre, au-dessus d’une sorte de vide originel, de trou d’être, qui en explique la fragilité, la solitude et l’angoisse.⁵⁶⁷” Tale spinta verso il basso si completa in

fondono completamente, formando *una sola immagine*. Una figura nella quale, dissolvendosi in un’unica *armonia*, culminano tutte le analogie, tutte le affinità che Andrea via via ha scoperto. Un *Simbolo*, dunque, davvero “perfetto” : poiché il più “complesso”, il più “vero”. Perché al proprio interno contiene tutte le altre corrispondenze.” Ivi, p. 33

⁵⁶⁴ Ivi, p. 39. Tale trasfigurazione mortifera si perpetua fino all’ultima pagina del romanzo. “Penso al finale de *Il piacere*, ad Andrea Sperelli costretto a seguire lungo le scale la lenta marcia dei facchini che trasportano in casa sua l’*armadio* acquistato all’incanto dei beni che già appartennero al marito di Maria (coincidenza di un nome e di un mito salvifico); un’ascesa che si configura come un’allegoria di un funerale a più feretri: di un amore, di un’illusione sociale, di un modo di esistere e di concepire la funzione intellettuale. È un simbolo che sta sopra la coscienza del protagonista e la “gestisce”. (da G. Mazzacurati, *Forma e ideologia*, Liguori, Napoli, 1974, p. 264) ” Ivi, p. 43.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 76

⁵⁶⁶ J.J. Wunemburger, *La naissance de l’image : présence ou disparition de l’être ?* in AA.VV. *Cahier Gaston Bachelard*, 1998, Numero 1, Dijon, p. 42.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 43.

un'aspirazione vero l'alto, verso l'ascesi ed il superamento del *diluvio democratico odierno*, che lo portano dapprima all'isolamento nelle desolate terre d'Abruzzo in cui egli rivive, come esperienza iniziatica, il colloquio intimo con lo zio Demetrio, morto suicida, in cui Giorgio riconosce la sua stessa vocazione all'eterno. "La caotica danza di *nomi*, che lungo l'intero tragitto della *recherche* pareva beffarsi delle sue incrollabili velleità "simboliche" , dei suoi ingenui ideali, dei suoi miti, gli rivela adesso un inedito, sorprendente fascino. (...) Abbandonarsi al naufragio della propria coscienza, alla lucida consapevolezza del proprio fallimento. Giorgio scopre una nuova *poesia*.⁵⁶⁸"

Seguire l'esempio di Demetrio significa scegliere *il Cielo per conservare la vita*. "Ora intendi lo spirito ad acquistare il disgusto della verità e della certezza, se vuoi vivere. Rinuncia all'acuta esperienza. Rispetta i veli. Credi nella linea visibile e nella parola proferita. Non cercare oltre il mondo delle apparenze creato dai tuoi sensi meravigliosi. Adora l'illusione."⁵⁶⁹

La pulsione di morte in tal senso non è rivolta verso gli oggetti ma verso il soggetto stesso. "L'imagination deviendrait ainsi, dans la rêverie éveillée, une fonction psychique bénéfique et même vitale (...) par sa capacité à masquer, à occulter un néant d'être en créant un surplus d'être. La production d'images constituent la première voie pour supporter une angoisse primaire qui résulte d'un non-sens ontologique."⁵⁷⁰

Tale è lo scacco cui Giorgio non si arrende. La morte diviene l'unico viatico d'accesso all'oltrepassamento dei limiti della vita. Così nell'abbraccio mortale che lo lega a Isabella, sull'orlo del precipizio l'immaginazione della caduta diviene reale: "E precipitarono nella morte avvinti."⁵⁷¹

4. L'oltrepassamento della morte: *germe e ragione* della poesia.

La morte è qui, dunque, momento estremo in cui si concretizza l'impossibilità di essere al mondo, di aderire alla storia, di essere il frutto di contingenze psicologiche o biografiche. Ma è proprio in quella morte in quelle ceneri che il poeta sfugge il pericolo di perdere,

⁵⁶⁸ A. Mazzarella, *Il piacere e la morte*, Sul primo D'Annunzio, cit., p. 103.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 101.

⁵⁷⁰ J.J. Wunemburger, *La naissance de l'image : présence ou disparition de l'être ?* in AA.VV. Cahier Gaston Bachelard, 1998, cit., p. 43.

⁵⁷¹ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Mondadori, Milano, 1990, p. 363.

nelle sclerosi della cultura, la vitalità della propria infanzia⁵⁷². “Quando un bambino raggiunge l’età della ragione quando perde il suo diritto assoluto a immaginare il mondo, la madre si fa un dovere, come tutti gli educatori di insegnargli ad essere *oggettivo* - oggettivo nel modo banale in cui gli adulti si credono “oggettivi”. Lo si riempie di socialità. Lo si prepara alla vita nell’ideale degli uomini inseriti-. (...). Gli vengono insegnati anche la maggior parte di ricordi della prima infanzia, una storia che il bambino saprà sempre raccontare. (...). Il bambino diventa così un uomo prematuro, un uomo prematuro in stato di infanzia repressa- il bambino interrogato, il bambino esaminato dalla psicologia adulta, forte della sua coscienza d’*animus* non abbandona la sua solitudine. (...). Il bambino che fantastica è solo assolutamente solo, vive nel mondo della sua *rêverie*. La sua solitudine è meno sociale, meno rivolta contro la società di quella dell’uomo.⁵⁷³” La morte qui riafferma il valore della poesia nella sua “funzione dell’irreale⁵⁷⁴”, quella di restituire all’uomo una sua assolutezza metastorica.

“Noi fuggiamo due volte fuori dall’essere del mondo e fuori dall’essere del nostro vissuto personale. (...). C’è sempre nell’essere di una parola un essere prima del suo essere; la parola “esprime”.⁵⁷⁵” Tale valore assoluto della parola è presente in maniera costante nella ricerca dannunziana: “L’espressione è il mio unico modo di vivere. Esprimermi, esprimere è vivere.⁵⁷⁶”

Proprio in questa tensione superomistica rivolta alla creazione poetica il pescarese non trascura il valore del “dinamismo stesso delle parole ardenti” che “risponde con il movimento e con l’esplosione ai sostenitori del linguaggio fisso.⁵⁷⁷” Così, dal fuoco, la

⁵⁷² “La fenomenologia dell’immaginazione si costituisce dentro le eccedenze di spazio, non parla al mortale intrappolato negli eventi della mondanità storica, ma alla persona, all’uomo nella sua attualità.” F. Bonicalzi, *Gli spazi poetici. Bachelard Versus Heidegger*, in AAVV, *Bachelardiana*, n.1, Il Melangolo, cit., p. 37. In tale senso è interessante il confronto che si instaura con Heidegger: “Accentuando il versante del mondo, Heidegger marginalizza l’aspetto di soggettività nella costituzione degli spazi poetici, l’immagine poetica apre a mondi storici e il trascendentale, il mondo, non è che il movimento delle immagini storiche, articolazione di significati. La coscienza come tale si pluralizza, ma non ci sono archetipi che possano produrre effetti di trans-soggettività, lo spazio abitato (...) non è liberato nell’immaginazione materiale soggettiva presente negli spazi poetici ove invece per Bachelard, si misura con la propria origine e lascia affiorare, nell’immaginazione materiale, ciò che è originario e che riverbera in lui aprendosi alla dimensione cosmica”. Ivi, p. 18.

⁵⁷³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 118.

⁵⁷⁴ L’essere immagine, o meglio il divenire immagine, libera il dato reale dal peso della sua medesima realtà, lo riscatta dalla prigione del naturale, lo purifica dalla *souillure*. (...). Ne *L’air et les songes*, teorizzerà siffatto ruolo dell’immagine come “*fonction d’irréel*”. Di contro alla *fonction de réel*, la funzione di irrealtà, che a giudizio di Eugène Minkowski, rappresenta il maggior contributo portato da Bachelard allo studio, oltre che dell’immaginazione, della vita psichica dell’uomo nel suo complesso (...) Bachelard aggiunge che non può esserlo appunto perché è reale. (...). Il luogo della verità, per Bachelard, non è il reale ma l’immaginario. Per questo l’immagine bachelardiana di dichiara una *puissance*, e non- come accade, invece, in Sartre- una *impuissance*.” F. Bonicalzi, *Gli spazi poetici. Bachelard Versus Heidegger*, in AAVV, *Bachelardiana*, n.1, Il Melangolo, cit., p. 62.

⁵⁷⁵ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 41.

⁵⁷⁶ G. D’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D’Annunzio*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 863.

⁵⁷⁷ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 41.

tensione riemerge e cerca, un nuovo linguaggio, al di là delle ceneri: “Salalmandrato, non come il paggio di Laura ma come il pazzo Jacopone, vissi nel fuoco e nelle cenere, il fuoco respirai, respirai la cenere, sostenuto da una volontà inumana che non lasciò bruciare pur un de’ miei cigli; chè vedere dovevo, guardare mirare cercare dovevo, tutt’animo e tutt’occhi. (...) L’opera intera, l’immensa opera che superava di mole e di soffio quella di tutti i profeti asiatici, quella di tutti gli annunziatori e gli scopritori di nuovi mondi, quella di tutti i facitori e i dicatori della parola vivente, era laggiù in un orizzonte di fuoco o era sotterra in una voragine di porpora. Le titaniche braccia alzate nella guerra dei Titani ora si stendevano nella mia ansia per giungere la creatura eschilea, per salvarla per sollevarla per involarla. Bastavano la rapidità e la possanza e l’ora di contro l’iniquo fato e il cieco elemento.”⁵⁷⁸

Nelle parole dannunziane si riscopre un valore profondo dell’immagine poetica della fenice, che nel ’62 Bachelard ripercorre ed amplia rispetto allo scritto sulla poesia di P. Eluard, confluito nella raccolta a ragione intitolata *Droit de rêver*⁵⁷⁹. Nel saggio del ’53, Bachelard, riflettendo sugli elementi che animano il farsi poetico del verso, afferma: «Germe et raison, voilà les deux pôles de l’immortalité du poète. Par le germe il renaît, par la raison il demeure. Son éternel retour, il l’inscrit dans la jeunesse de ses images, dans la vérité de sa valeur humaine.»⁵⁸⁰ » Ciò appare evidente in quanto “La poesia è stupore, proprio esattamente al livello della parola, nella parola, per mezzo della parola. (...) la vera vita è presente, lavora in ciascuno dei nostri risvegli, è contemporanea delle nostre parole. Come l’uccello di fuoco essa rinasce e ci invita a rinascere dalle sue ceneri. Non è abbastanza dire che una nuova vita ci è possibile. Bisogna affermare che essa è un destino per l’uomo.”⁵⁸¹ Proprio nella definizione delle modalità e degli itinerari del dispiegamento della poesia, nell’officina del suo farsi « *les images ont raison.* »⁵⁸² Egli afferma in tal modo la tensione all’espressione della forma immaginifica della parola che, nella sua scintilla, nel suo germe, porta con sé il suo attualizzarsi. Questa scintilla, *germe du feu*, ha iscritta nel suo genoma la forza della rinascita della volontà dell’immagine di trovare luogo nella parola. “C’est la dialectique de la vie primitive et de la clarté conquise . A toutes ses forces de la nature, le poète conseille de sortir de terre, de vaincre un chaos, de fixer, enfin, le soleil. Car toute vie veut la lumière, tout être veut voir clair. Bref, le germe veut la raison.”⁵⁸³ »

⁵⁷⁸ G. D’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D’Annunzio*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 768

⁵⁷⁹ L’articolo intitolato *Germe et raison dans la poésie de Paul Éluard* è comparsa nella rivista “Europe”, n° 93 nel 1953 ed è confluita nella raccolta postuma di saggi dal titolo *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1973, secondo un ordine di composizione non previsto dall’autore come precisa il direttore della collana Philippe Garcin.

⁵⁸⁰ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., p. 169.

⁵⁸¹ Introduzione di J. Lescure a G. Bachelard, *L’intuizione dell’istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p.35.

⁵⁸² Ivi, p.170.

⁵⁸³ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., p. 170. “Non si tratta di sostituire alla riflessione la fede percettiva, ma viceversa di tener conto della situazione totale, che comporta il rinvio dall’una all’altra. Ciò che è dato non è un mondo massiccio e opaco, o un universo di pensiero adeguato,

Così il germe muove ciò che la ragione guida: « Et déjà dans la terre les germes, modale des hommes, savent que leur rôle est d'étaler l'épi dans la lumière du jour, d'enrichir la moisson produite par la volonté et la raison des hommes.⁵⁸⁴ ». In tale senso si delinea la centralità della relazione delle immagini e delle loro valorizzazioni nei territori dell'immaginario, laddove *l'imgo princeps* e la catena d'immagini ad esso collegate conduce alla definizione, al di là della parola, di una poetica ampia e complessa che fa del fuoco uno dei suoi elementi portanti.

“Nella fantasticheria, le nostre parole ci legano al nostro avvenire, non sono l'espressione “d'un pensiero preliminare”, ma la nascita stessa del pensiero. Lungi dall'essere schiavi del nostro passato, incatenati ai nostri rimorsi, alle nostre paure siamo la libertà d'essere ciò che non siamo. Ci vuole una poetica per tirare fuori dalla sua assenza questo essere sempre avvenire. (...). Nell'opera di Bachelard la novità è un fattore di realtà. Per mezzo suo la poesia si designa come “una delle forme dell'audacia umana”.⁵⁸⁵”

Nell'immaginazione materiale del fuoco D'Annunzio ritrova tale valore più profondo, eccezionale, proprio nella intima contemplazione dell'elemento: “Chi mai dirà agli uomini quanto sia bello il fuoco? Da quale abisso di immortalità e di bellezza è scaturita quella vena furente e fulgente che si precipita a perpetuare l'opera dell'effimero? Quale sublimazione di astri ha creato l'azzurro di quei lampeggiamenti che sono come gli sguardi indicibili di una creatura seduttrice, ond'è rapita per sempre la nostra anima spoglia d'ogni altro amore? (...) Poggiato le piante su la forma che si riempie, inarcato le reni per far contrasto al peso del turo, ampliato il torace sotto il lino che fumiga arsiccio, stillante il sudore che l'arsione gli beve, l'uomo s'è fatto simile alla cosa: egli e la mole di mattone sono un sol corpo sensibile; il suo sangue e il metallo strutto hanno un medesimo polso.⁵⁸⁶”

Così l'artefice può “di una fiamma contemplata fare una ricchezza intima, di un focolare che scalda e che illumina fare un fuoco posseduto, intimamente posseduto (...). In noi l'essere sale e scende, si illumina o si oscura senza mai riposare in uno stato, sempre vivo nelle variazioni della sua tensione. Il fuoco non è mai immobile: vive quando dorme. Il fuoco vissuto porta sempre il segno dell'essere teso. Le immagini del fuoco, per l'uomo che

bensì una riflessione che si svolge sullo spessore del mondo per rischiararlo ma, che, a cose fatte, non gli rinvia se non la sua propria luce.” M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007, p. 60. La condizione primitiva e originaria che sempre l'artista ricerca come esperienza inedita ed aurale del mondo, si deve accompagnare un momento in cui si faccia posto al pensiero. In tal senso ragione e consapevolezza accompagnano il farsi artistico della modernità che non si vuole mai come datità ingenua ma sempre come complesso processo di costruzione.

⁵⁸⁴ Ibidem. La metafora agricola chiarisce insieme la naturalità e la forza necessitante del processo germinativo: “E già nella terra i germi, modello degli uomini, sanno che il loro ruolo è di spingere la spiga verso la luce del sole, di arricchire la mietitura prodotta dalla volontà e dalla ragione degli uomini.” Ibidem.

⁵⁸⁵ Introduzione di J. Lescure a G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, cit., p. 34.

⁵⁸⁶ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 561.

sogna e che pensa, una scuola di intensità.⁵⁸⁷” Così scrive Bachelard nella sua introduzione alla poetica della fenice, così fa eco il pescarese nelle pagine che rivivono, come quelle de *Il fuoco*, la gioia della fiamma nel processo della forgia all’interno di una bottega di un fonditore pistoiese: “Un circolo mistico separa dal resto del mondo la nera tettoia che protegge il forno fusorio, nella notte primaverile. Le voci umane s’abbassano per lasciar sola favellare nel silenzio la voce dell’Elemento. L’aria ripalpita d’un’ansietà religiosa come nell’attesa del miracolo. A poco a poco il vigore del fuoco sembra attrarre il respiro degli uomini e costringerli a vivere secondo la sua vicenda. L’attenzione fa simile alla potenza vigilata anche il manovale più umile. Il riverbero arrossa un volto inclinato, accende una favilla in un occhio che si volge, fa di bragia una mano che impugna il ferro adunco, avvampa una tunica di lino non forse dissimile a quella che vestiva l’artiere di Samo intento a gittare il primo bronzo ellenico. Noi viviamo fuori del tempo con un’anima attonita e trepida che vibra secondo quella lingua di fiamma incantatrice della corrente aerea mossa tra il camino e il fornello. Da quante ore il fuoco fatica? Perché tanto è lento a struggersi il metallo? Il maestro guarda il cielo e fiuta il vento come un veleggiatore alla panna.⁵⁸⁸”

Così giunto nella “sede del fuoco⁵⁸⁹”, Stelio Effrena contempla nelle fiamme il desiderio di poter dare vita alla rinascenza del teatro italiano⁵⁹⁰, insieme alla Foscarina. E vede, nelle fiamme incandescenti, la vera e propria *Virtù del fuoco*, perciò esclama “Ah, poter dare alla vita delle creature che mi amano le forme della perfezione cui aspiro! Poter fondere nel più alto fervore tutte le loro debolezze e farne una materia obbediente per imprimervi i comandamenti della mia volontà (...)” Ferveva il lavor intorno alla fornace. (...). Gli artefici forgiavano le coppe armoniose, ciascuno obbedendo nell’opera a un ritmo suo proprio generato dalla qualità della materia e dalla consuetudine delle movenze atte a dominarla.⁵⁹¹”

Materia, fiamma, arte della parola sono qui un unico elemento che prende forma, rinasce dalle ceneri seguendo l’istinto della fenice che è movimento del ri-cominciamento: “E’ il

⁵⁸⁷ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 10.

⁵⁸⁸ G. D’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 556.

⁵⁸⁹ G. D’Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 260.

⁵⁹⁰ “Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo soltanto al mio istinto e al genio della mia stirpe, così come fecero i Greci quando crearono quel meraviglioso edificio di bellezza, non imitabile, che è il loro dramma. Poiché da tempo le tre arti pratiche, la musica, la poesia e la danza, si sono disgiunte e le prime due han proseguito il loro sviluppo verso una superiore potenza di espressione e la terza è decaduta, io penso ce non sia più possibile fonderle in una sola struttura ritmica senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante ormai acquistato. Concorrendo a un effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto particolare e supremo: esse insomma, appaiono diminuite. Tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d’arte che tenda alla perfezione. Stimmi tu che nel dramma wagneriano sia riconosciuto alla Parola tutto il suo valore? E non ti sembra che il concetto musicale vi perda la sua purità primitiva, dipendendo spesso da rappresentazioni estranee al genio della Musica?” G. D’Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 189.

⁵⁹¹ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 261.

simbolo della risurrezione universale: il bruco si trasforma in farfalla, tutti gli animali sepolti rinascono come erba, i corpi sotterrati sono ormai solo un concime. La Fenice ha il privilegio di rinascere da se stessa e non dalla 'cenere' altrui.⁵⁹² La dinamica complessa del farsi poetico vive dunque il ciclico rinnovarsi della Fenice che vive, nell'istante poetico la densità dell'espressione, per poi bruciare, farsi cenere, rinnovarsi. Tale valore rivive nelle pagine di un "poeta che appartiene al fuoco anche nel profondo della sua immaginazione può riconoscere dolore e morte quando gli sia negato lo splendore della luce."⁵⁹³ Così Bachelard commenta alcune note del *Notturmo*, scritto dopo la guerra e l'accecamiento a causa della ferita subita in un combattimento aereo.

"Il demone ha riacceso in fondo al mio occhio tutti i fuochi; e soffia sul tristo rogo con tutta la sua follia, come nelle più disperate ore di questo martirizzamento senza remissione. L'arsura mi riduce tutto il corpo misero in un fastello di stipa al margine della vampa. (...) Chi mi fascia di cenere cocente? L'apice del cuore sfavilla, e traversa la cenere. Sono la mia cenere e sono la mia fenice. Sono opaco e risfolgoro. Sopravvivo al luogo, ebro di immortalità."⁵⁹⁴

La sofferenza di questa immaginazione bruciata non sfugge al filosofo che commenta: Gabriele d'Annunzio vive l'immagine. E' cenere bruciante e ardore di nuova vita. E' nel suo stesso occhio che arde il rogo. (...) Dolore cocente quello che brucia in fondo all'occhio, intimo dramma della vista e della luce. Tutto l'essere ne rimane infiammato. "Chi mi fascia di cenere cocente?" si chiede il poeta. Ma al di là della sua carne in fiamme, il poeta prova l'orgoglio della rinascita.⁵⁹⁵ Si afferma così tutta la forza della fenice che esprime «le mythe de la renaissance progressive, la dialectique de la vie et de la mort, dialectique majorée, de toutes évidence, dans le sens de la vie amplifiante, dans le sens de la vie qui traverse les peines et les déboires, la mort et les défaites».⁵⁹⁶

Anche nella pagina dannunziana del *Notturmo*, vita e morte si abbracciano indissolubili, la fenice sopravvive ad una foresta in fiamme i cui pini esalano un odore penetrante di resina arsa.

"Ciò nonostante, alcuni centri di vita riportano la speranza: "Scopro qua e là, su i cigli dei fossi, dov'è giunto l'incendio, un ciuffo d'erba verde, uno stelo carico di piccoli fiori rosei o violetti. L'anima attonita allude a se stessa". Il capitolo si chiude con un inno alla gloria della Fenice⁵⁹⁷ in cui i contrari si affrontano, si danno battaglia come nella fornace, pronti a trasformarsi in parola poetica: "Odo cantare le Fenici!/ L'ebrietà si precipita/ In me

⁵⁹² Ivi, p. 70.

⁵⁹³ Ivi, p. 76.

⁵⁹⁴ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p.140.

⁵⁹⁵ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 76-77.

⁵⁹⁶ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, cit., p. 175.

⁵⁹⁷ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 77.

come fiumana celeste. / Sento in me il mio dio. / Odo cantare le Fenici / Un canto che ha l'odore della mirra / E il giubilo dell'amarezza.

Sento in me il mio dio. / Tutta la cenere è seme, / Tutti gli sterpi sono germogli, / Tutto il deserto è primavera. / Sento in me il mio dio. / Tutta la selva è rinata di palme, / Tutta la selva è alta nell'etere, immune / Dalla servitù d'ogni peso. / Sento in me il mio dio. / Cantano in vetta alle palme idumee, / Senza piegarle né crollarle, / Cantano le Fenici rinate. / Sento in me il mio dio.⁵⁹⁸

Il *seme*, il *germe* della poesia pongono l'origine, nell'istante poetico, di un nuovo cominciamento, che dalla vita all'arte trova perfetta corrispondenza, come desiderava il padre di Andrea Sperelli. Le immagini del Notturmo portano la "sofferenza dentro di sé; è possibile conoscerla appieno solo facendola riecheggiare nell'espressione. Nel nido di un'orbita abita una fenice. La fenice vissuta dal poeta è diventata un dramma della retina, un'immane nostalgia dello sguardo fiammeggiante. E' un occhio morente, al limite della cecità e dell'illuminazione, di una disperazione delle tenebre, ma anche di una rinascita della luce. E' coraggio di rinnovamento.⁵⁹⁹

Ed in tal senso si evidenzia "la grande "scoperta" del Bachelard "*philosophe*" de la *rêverie* consiste appunto in questo: che non solo la scienza è ricerca di una *pureté* al di là della *souillure* naturale, ma tale è anche l'immaginazione. (...). Le immagini non fanno (più) parte del *veçu*, e quindi non sono più trascinate nel suo gorgo, bensì vi si sottraggono: sono lo sforzo di abolire il gorgo, di esorcizzare il *veçu*, di purificare il naturale. Anche l'immaginazione, insomma, diventa una ricerca di *pureté*. (...) l'immaginazione è una purificazione autentica, in quanto, accettando di mischiarsi col naturale lo purifica dall'interno, nel suo interno. Se la scienza, in breve, doveva alla fine dirsi una *rimozione*, l'immaginazione, essa, potrà dirsi una *catarsi*.⁶⁰⁰

Si può, così, riscoprire il valore della metamorfosi che possa concedere "al buon combattitor l'ombra del lauro" una volta "deterso ogni umano lezzo."⁶⁰¹

⁵⁹⁸ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 150.

⁵⁹⁹ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 78.

⁶⁰⁰ G. Sertoli, *Gaston Bachelard o la felicità*, cit., p.49. "Certo, l'immaginazione torna indietro rispetto alla coscienza solidificata del senso comune e della vita quotidiana (della realtà) ma torna indietro per (ri)situarsi in quello spazio da cui (...) si lancerà oltre. (...) L'immaginazione bachelardiana, appunto perché differenza dal naturale, lontananza della *souillure*, riesce ad esserne la purificazione: mirando alla purezza, essendone l'intenzione, essa è già, in se stessa pura." Ivi, p. 58. Per tale ragione, conclude Sertoli, l'immaginazione ha "assai più che una funzione estetica, una funzione etica. Riallacciandosi nuovamente allo spiritismo brunsvicigiano, Bachelard attribuisce all'immaginazione il compito quel compito in cui consiste il suo valore di andare al di là dell'*homme naturel*. Come vi è un'etica della scienza, che si identifica con l'ascesi della ragione scientifica, così vi è un'etica dell'immaginazione, che si identifica con l'ascesa delle immagini." Ivi, p. 59 In ciò il pensiero di Bachelard si distingue nettamente da quello di Bergson che "nutriva sfiducia nei riguardi della parola, in essa vedendo una schematizzazione, cioè l'arresto e la conseguente pietrificazione dell'*élan vital*, Bachelard vi vede al contrario la dimensione specifica e più autentica della *rêverie*." Ibidem.

⁶⁰¹ G. D'Annunzio, *La tregua in Alcione (Laudi)*, in Id., *Poesie, Teatro, Prose*, in *La letteratura italiana storia e testi*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, 1966, p.159.

Una *scoperta* che significa ansia di rimodellare, riconfigurandolo, il linguaggio poetico cercando in esso nuovi *germi* di immaginazione che pongano in essere delle trasformazioni del pensiero atte a strutturare inedite strategie poetiche.

5. L'invenzione analogica della poetica dannunziana.

“Il lago è un maestro in acquerelli naturali. I colori del mondo riflesso sono più teneri più bellamente artificiali dei colori pesantemente sostanziali. Questi colori portati dai riflessi appartengono già a un universo idealizzato. I riflessi invitano quindi all'idealizzazione di quanti sognano l'acqua che dorme. Il poeta che si appresta a sognare davanti all'acqua non tenterà di farne una pittura d'immagini. Andrà sempre un pò al di là del reale. Questa è la legge fenomenologica della reverie poetica. La poesia continua la bellezza del mondo estetizza il mondo.”⁶⁰²

Nell'alternarsi ritmo analitico dell'immaginazione, alla tempra forgiata del fuoco risponde il riposo dell'acqua, che, nei suoi riflessi, contiene e rimanda le immagini del mondo.

“Non riesco nemmeno a rendere una minima parte di quel fenomeno straordinario. È una segreta rispondenza, un'affinità misteriosa tra l'anima mia e il paesaggio. L'immagine del bosco nelle acque degli stagni pareva infatti l'immagine sognata dalla scena reale. Come nella poesia di Percy Shelley ciascuno stagno pareva essere un breve cielo che s'ingolfasse in un mondo sotterraneo; un firmamento di luce rosea, disteso su la terra oscura, dove gli alberi si sviluppavano allo stesso modo che nell'aria superiore ma di forme e di tinte più perfetti che qualunque altro di quelli in quel luogo ondegianti. E vedute soavi, quali non mai si videro nel nostro mondo di sopra, v'erano dipinte dall'amore dell'acque per la bella foresta; e tutta la loro profondità era penetrata da un chiarore elisio, d'un'atmosfera senza mutamento, d'un vespro più dolce che quel di sopra. Da che lontananza del tempo era venuta a noi quell'ora?”⁶⁰³

Così Bachelard commenta questo passo de *Il Piacere* nella *Poetica della reverie*: “La pagina dice tutto: in questa reverie, è l'acqua che sogna? E per sognare così fedelmente, così teneramente accrescendo la bellezza di ciò che si sogna, non bisogna che l'acqua dello stagno ami “la bella foresta”? questo amore non è condiviso? La foresta non ama l'acqua che riflette la sua bellezza? Non vi è una muta adorazione tra la bellezza delle acque e la bellezza del cielo? Nei suoi riflessi il mondo è bello due volte.”⁶⁰⁴

⁶⁰² G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 212.

⁶⁰³ G. D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 207.

⁶⁰⁴ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 213.

La pagina che entusiasma Bachelard proviene dal diario di Maria Ferres, seconda e più sfortunata amante di Andrea Sperelli, che, fino ad allora seria ed irreprensibile, cede infine alle lusinghe dell'amore del giovane. Le ultime parole tradiscono l'inquietudine ed il turbamento di avere già vissuto la scena descritta in una vita anteriore. Nonostante ciò la visione non perde il suo carattere pacificante, come Bachelard prontamente annota: "Da che epoca remota viene questa chiarezza d'anima paradisiaca? Il poeta lo saprebbe se il nuovo amore che lo ispira non seguisse giù la fatalità degli amori destinati al piacere. Questa ora è un ricordo della purezza perduta. Perché l'acqua *si ricorda*, si ricorda di quelle ore. Chi sogna davanti a un'acqua limpida, sogna purezze primitive."⁶⁰⁵ Eppure, nella sua lettura, nota H. Tuzet, si nasconde un "errore, in fondo divertente, e che avrebbe divertito e probabilmente incantato Bachelard se glielo avessero segnalato in tempo. questa frase non ha di D'Annunzio che l'incipit e la frase finale; è di un poeta che Bachelard amava con diletto Shelley. Il suo nome è pronunciato come se si trattasse di un'allusione ma si tratta di una citazione: una traduzione in prosa, senza virgolette ma letterale di venti versi del poema *To Jane: - the recollection* (1822). Plagio? Nessuno. Sperelli aveva consigliato alla giovane donna di leggere questo poema di Shelley prima della passeggiata nella foresta vicino Pisa, evocata in questi versi."⁶⁰⁶ Un errore che, se non rileva significativi mutamenti nel pensiero bachelardiano, pur nasce da una sua matrice profonda e complessa che affonda nelle radici stesse del procedere metodico del pescarese. "La scrittura di D'Annunzio, (...) non sopporta una definizione unilineare, piuttosto incomincia a rivelare qualche ragione del suo esserci nel rilievo di un rimo. (...) in quella prosa che appare sempre come un dilatazione, qualche volta una diluizione, in rari casi un equivalente della poesia (...) in una tensione contorta verso il sublime, con un distacco senza ironia che allontana il diretto trattamento della cosa e che avvolge tutte le scoperte visive, sonore, tattili dell'immaginazione analogica e tutte le inquietudini in una rete ferma di orotundity"⁶⁰⁷, per una eredità evidente mai rifiutata della esperienza dei buoni studi giovanili (...). Una tensione continua tra una parola che vuole continuamente rinnovare se stessa in una apertura avida di meraviglie sempre imprevedibili, e certe resistenze remote di illustri e severi tramandi che mirano come a frenarla, o a fermarla"⁶⁰⁸. Non è un caso se alcune delle sue prime prove poetiche si cimentano proprio sulla traduzione dei classici: "I suoi esercizi furono un poco astratti (...) le prove di traduzione che apparvero in *Primo vere*, e che D'Annunzio intitolò, dapprima, con termine illustre, *Imitazioni*, e poi presto

⁶⁰⁵ Ivi, p. 213.

⁶⁰⁶ H. Tuzet, *Incontro di Bachelard con G. D'Annunzio*, cit., p. 224.

⁶⁰⁷ Traduce in inglese il latino "*orotunditas*, (...) parola Latina allusive all'arrotondarsi della bocca nel bello stile oratorio" che, commenta M. Praz, appartiene ad un gusto proprio della tradizione "più di quanto non riescano ad apprezzarla i moderni avvezzi a una nudità di linguaggio che va fino alla volgare piatezza." M. Praz, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Poesie, teatro, prose*, cit., p. V.

⁶⁰⁸ L. Anceschi, *Prefazione* in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Mondadori, Milano, 1982, p. IX.

con indicazione più consona a certi propositi che premevano ancora latenti all'interno dei testi, *Tradimenti*, (...). *Imitazioni-tradimenti* : la variazione del titolo ha un suo significato, e sembra suggerire l'idea consapevole che il centro dell'attenzione si sposta dall'ossequio verso un Modello Alto Irraggiungibile e Immobile al fervore del lavoro del traduttore che vuole diventare, che vuole essere egli stesso poeta.⁶⁰⁹ Tali momenti poetici non rimangono isolati ma divengono una precisa modalità operativa che si struttura intorno a rapporti assai stretti con una grande quantità di testi, antichi e moderni, in cui D'Annunzio elabora la propria poesia, cresce, si forgia, elabora una propria poetica. "Il movimento traduzione-tradizione-tradimento del poeta giovane è come l'inizio della poesia che vuol nascere. Più tardi, nel momento più acceso della maturità, ecco questa pratica, questo muover dalla poesia altrui per trovare la propria colti nel momento in cui si trasformano in principio, in una nuova istituzione, o se vogliamo in un nuovo metodo."⁶¹⁰

Frutto di una consapevole ricerca che si riscontra nella volontà continua del pescarese di aprirsi al confronto con mode, tendenze e voci poetiche differenti, tale metodo viene esplicitato dalle parole di A. Sperelli nel *Piacere*: "Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno di una intonazione musicale datagli da un altro poeta (...); il ricordo di un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli al vena, a dargli per così dire il là, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della propria strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti, ma dei preludi."⁶¹¹

Tale frase "è collocata nel momento risolutivo di un ragionamento tutto dedicato alla poesia. Il tessuto del discorso si articola tra due poli estremi: da un lato, il senso di uno sfuggire, di un dissolversi della poesia fino al sospetto di una sua assenza assoluta vissuta come perdita totale, e come nell'angosciosa mancanza dell'esserci per il poeta non solo come poeta, ma anche come persona, come uomo in una identità che non ammette alternative; dall'altro, il ritrovamento dell'esserci della poesia che si fa nello stesso tempo ritrovamento del sé del poeta come poeta e anche come uomo"⁶¹², in quello stretto rapporto tra arte e vita che caratterizza l'ispirazione dannunziana. L'ispirazione cerca altrove i suoi preludi, in un orizzonte musicale in cui il passato si riversa nel presente e si proietta nel futuro trovando i propri spazi poetici in una parola inedita.

⁶⁰⁹ Ivi, p. X.

⁶¹⁰ Ivi, p. XII.

⁶¹¹ Questa "frase è collocata nel *Piacere*, in un lungo discorso sulla poesia perduta e ritrovata, e non solo dichiara i modi di una autenticità particolarissima che riconosce se stessa in un progetto di teso e splendido artificio, (...) il cui principio estetico per cui tutte le arti tendono alla condizione della musica... (...). La pratica dell'accettare una "intonazione" dalle voci di altri poeti per giungere alla forma nuova in una straordinaria ambizione di recuperi dalla poesia universale si fa principio anzi, *fondamento* necessario di un sistema del fare in una topica applicata più che alla ricerca degli argomenti a quella dei preludi – ed è una constatazione che si conferma facilmente quella che avvisa come proprio la parola "preludio"." Ivi, XIII.

⁶¹² Ivi, p. XIV-XV.

“La giunzione tra nuovo e vecchio non è una mera composizione di forze; è invece una ricreazione in cui l’impulso presente acquisisce forma e consistenza mentre il materiale vecchio, il materiale “immagazzinato” , letteralmente si rianima, ottiene nuova vita e nuova anima dovendo far fronte a una nuova situazione. È questo doppio cambiamento che trasforma un’attività in un atto d’espressione.⁶¹³” In tale modalità operativa si chiarifica “la via per liberarsi dal disagio era trovata, e in modi nuovi (...) il poeta vinse il senso del vuoto della penuria, del panico nel suo ordinario terrore. Ogni mandato metafisico ed ideale dell’arte venne sostituito da un atto gratuito della volontà. Infine, il poeta, incorona se stesso da se stesso come poeta. E l’aura si fa invenzione artificiale, si accende largamente in artificiosi aloni.⁶¹⁴”

Si delinea fin dai primi anni e dalle prime prove poetiche quella tensione che animerà l’Immaginifico fino alla fine, la tensione di riuscire sempre a cogliere la miniatura del mondo, ad avere uno sguardo dentro le cose ed uno lontano dal mondo dalle sue consuetudini, dai suoi meccanismi. Fin dalle prime prove egli si mostra come un “un inesauribile poeta della poesia⁶¹⁵”. Oltre la giovanile *maschera carducciana*⁶¹⁶, “e “frequentazioni vampiresche” di D’Annunzio vanno agli antichi ai moderni , nella consultazione continua “della biblioteca universale dei poeti che poi sarà sua” (p. XXVI) ma tra i tanti egli sa quello che non vuole essere già in *Primo vere* se esclama *Words, words, words!/ Sentite? Non ci sono né veristi/ né idealisti...(...)*” quindi non solo rifiuta il verismo ma anche quelle poetiche afferenti più o meno al simbolismo che “si contrapponevano alle poetiche che si legavano al Positivismo in nome dell’Idea, dello Spirito ecc., recuperando certe valenze romantiche.⁶¹⁷” Ciò che ha animato, per Oliva, il “problema annoso dei “plagi”⁶¹⁸ dannunziani si riscontra, nell’opera di dannunzio, per “tutte le invenzioni del

⁶¹³J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007, p. 83.

⁶¹⁴L. Anceschi, *Prefazione* in Gabriele D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria*, cit., p. XVIII.

⁶¹⁵Ivi, p. XXII.

⁶¹⁶Così, proprio nell’importanza dei preludi, D’Annunzio sostituì il *Preludium* del 1879 di *Primo Vere* con un diverso *Preludio* scritto nell’anno seguente (poi relegato tra le poesie rifiutate). “Ed ecco nel *Preludium* rileggiamo: “Scossa da’l vento molle la selva de’ tigli frondosa/ dolce sussurra...” E poi: “placido ‘l Sonno passa le molli dita” Ed ecco anche certi giochi verbali su cui il poeta si farà poi ben altrimenti esperito: “Io son l’idalia Diva...” Infine, da qui, tutto il testo che si legge dopo il verso: “Io son l’idalia Diva- dice ella, e la placida fronte”E’ sorprendente. Il metro sarà sì nei suoi numeri esterni, e sia pure liberamente, d’estrazione carducciana, la lingua veramente non lo è più. (...). Com’è già rispetto alla lingua, se stesso questo giovane che mostra una maschera carducciana! Se vogliamo esprimerci così, già la parola è inquieta sotto uno schema rigido, e il sistema verbale gioca su se due registri: può at tutta prima apparire ortodosso, mentre poi più profondamente si rivela inquieto, scosso, in movimento, e rispetto ai modelli immediati, mostra nuovi referenti di cultura. (...). Certo l’immaturità delle operazioni immaginative nella limitata esperienza del fare tolgono forza a una composizione che sembra avere l’ambizione di proporsi come una poetica. Una poetica assai vaga, adolescenziale, un voler cantare “d’Imeneo le danze tra’ mirti intrecciate e le rose”, non la “pallente Morte”, non il “dolor che piange.” (...) il poeta rifiuta, da un lato, la poesia della morte e del dolore, tutti gli sviluppi contemporanei di una poesia post-romantica anche italiana, dall’altro , che ecco, con essa è scoperta anche la piccola polla da cui sucira poi la grande esaltazione degli istinti, e delle quattro “virtù”. ” Ivi, pp. XX-XXI.

⁶¹⁷Ivi, p. XXVIII.

⁶¹⁸G. Oliva, *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*, cit., p. 11.

neo-romanticismo decadente europeo in una miscela di effetti narrativi che si concedevano anche ad una letteratura amena. (...come denuncia il ...) Thovez, il quale, denunciando i "furti" del "superuomo" (e la lista è davvero imponente: da Maupassant a Péladan, da Flaubert a Dostoevskij, da Maeterlink a Verlaine, da Baudelaire a Whitman), intendeva tra l'altro mettere a nudo gli espedienti di un'arte di "manipolatore letterario" disposto a seguire le mode per guadagnarsi la folla e pronto ad "applicare tutte le forme più utilitarie dell'industrialismo moderno alla diffusione della bellezza."⁶¹⁹

Per tale ragione, su cui la critica è evidentemente concorde, si propone, per Anceschi, come un *manierismo* benchè, egli precisi "la nozione di manierismo è per se stessa difficile da trattare; ma se non ne facciamo un concetto ossificato, nel suo riferirsi a d'Annunzio si articola in rapporti inattesi, acquista nuovi significati e sorprendenti, si tende e apre con forza grandissima, un insieme di relazioni significanti. E così: né *verismo* né *idealismo*, dunque ma superate certe difficoltà nelle garanzie del mandato, uno spazio da occupare esiste per il poeta che incorona se stesso con le proprie mani, ed è il territorio sterminato della "letteratura di seconda istanza" (...). Una esaltazione dell'artificio che dovrebbe piacere a certa letteratura recente per cui l' "l'artificio racchiude ad infinitum altri artifici"? (...) Ancora è proprio di questo manierismo il muoversi tra due piani di poetica: le micro poetiche, che portano le variazioni, le maschere i significati, diverse e anche autonome, nelle singole raccolte, in diversi momenti di una vita singolare; e la macropoetica che è una sorta di tessuto continuo che accompagna il poeta per tutta la vita."⁶²⁰ Ma l'artificio è qui cifra consapevole dell'artista che fa della sua tecnica e della sua sapienza di studio una strumentazione ermeneutica e poetica per leggere, in parole, la vita del mondo. Non è un caso se "attraverso *L'ottimo Commento alla Divina commedia* è penetrato in D'Annunzio il verbo "artificiare"⁶²¹." E l'artificio è la più severa im-postura che si risolve in mille maschere biografiche e poetiche, come filtri colorati attraverso i quali dare nuova luce al mondo.

La maschera e l'artificio affermano il potere dell'espressione, la capacità di superare la *logica del dettaglio* e di riuscire a plasmare la materia del mondo: "Io non so che sia la mia maschera di carne; ma so che la mia anima ha un volto e che la mia volontà di seduzione riesce a esternarlo. (...) *Qualis artifex valeo!*"⁶²² Tali maschere sono il volto di altrettante poetiche, di altrettanti sentieri di ricerca che si sperimentano per trovare nella materia

⁶¹⁹ E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p.53.

⁶²⁰ L. Anceschi, *Prefazione in Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, cit., p. XXXIII.

⁶²¹ "Al passo vv. 109-11 del Canto XVII dell'Inferno, ove si parla di Dedalo, quel commento ha: "Non trovando Dedalo altro scampo, alo *artificiò* di penne, a sé e al figliolo le impose." Ed ecco nelle *Laudi* (III, p. 225): "Icaro figlio- di Dedalo d'Atene- ai tuoi mani consavra i ligamenti- *arteficiati* e fragili dell'ali- che sono opera d'uomo.". più tardi, nel *Forse che sì forse che no* (p. 79), il D'annunzio adopererà la parola in un caso analogo, parlando dei velivoli: "I più diversi mostri *arteficiati* con le materie più diverse, coi più diversi ingegni." "M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 396.

⁶²² G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 40

dell'arte ancora una scintilla di ispirazione, un preludio, per dare vita a nuovi scenari possibili per la parola poetica. Riflettendo, nell'intervista a Ogetti del febbraio del 1895, sull'idea che anima la sua poesia, D'Annunzio "confuta le argomentazioni sociologiche con argomentazioni sociologiche, al limite della statistica; quanto al rapporto tra arte e scienza, contro le tesi che vedono la scienza come la nemica dell'arte, la causa della sua morte, mette in luce un insieme di relazioni interdipendenti tra arte e scienza tratte da conoscenze appropriate: l'arte dà alla scienza certe intuizioni originarie, e ne riceve un arricchimento delle sue possibilità, un arricchimento del territorio del meraviglioso e dell'artificiale; anche lo studio della malattia concorre allargare il territorio dell'arte, lo spazio del suo dominio. (...). Ma a questo punto *che cosa deve dare il poeta?* (...) d'Annunzio dichiara una precisa ideologia dello stile, sia come momento generale della vita dell'arte, sia come principio di una pratica costantemente perseguita. In qualche modo, l'arte appare in se stessa come una sorta di conoscenza particolare, essa tra l'altro si distingue dalla scienza, proprio per il suo tendere a ricomporre l'uomo deformato dalla scienza stessa e scomposto anche la divisione del lavoro, e a dare sigillo di vitalità e scoperte nuove ai più complessi fenomeni interiori rendendo visibili i rapporti nascosti sotto la rigidità delle cose attraverso rilievi di analogie e di simboli. E ciò può anche sollecitare possibilità nuove nella stessa scienza. Lo strumento specifico della conoscenza attraverso l'arte è lo stile; e lo stile è, sì, da un lato, la "facoltà di creare la vita" e anche in qualche modo di oltrepassarla, ma questa capacità non può trovarsi se non all'interno della letteratura e con la letteratura, "una letteratura non può essere fatta che da letterati", da coloro che sanno come tutto nel caso dipende dalle "virtù dell'elemento materiale di cui la poesia si serve" cioè la parola, la lingua.⁶²³

6. Il demone mimetico: il transumanare della poesia.

E proprio nella volontà di riportare alla luce la vitalità intrinseca del tessuto poetico egli cerca il preludio poetico nella parola, nella sua storia, nei suoi echi. Una ricerca affannosa e attenta che dalla parola vede la rinascita del senso metamorfico della poesia. Siano essi dizionari, poemi, o opere prosastiche, il pescarese, dotato di un'appetito inesauribile mostra di fatto propria la bachelardiana "preghiera al dio della lettura: "Dacci oggi la nostra fame quotidiana"⁶²⁴.

⁶²³ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. XLVII

⁶²⁴ "Non basta ricevere bisogna raccogliere. Bisogna, dicono a una sola voce il pedagogo e la dietologa "assimilare". (...). Bisogna desiderare di leggere molto, di leggere ancora, di leggere sempre: "Fin dal mattino, davanti ai libri accumulati sulla mia tavola, faccio la mia preghiera al dio della lettura: "Dacci oggi la nostra fame quotidiana"." G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit. p.34. "La lettura è una dimensione dello psichismo moderno, una dimensione che traspone i fenomeni

Un appetito generato da un bisogno che nasce da un gusto, dall'attenzione e dalla centralità "che pel d'Annunzio hanno le parole, non ci stupiremo affatto dei modi usati da questo poeta per sollecitare il suo estro, modi quali la consultazione di vocabolari, la compilazione d'appositi taccuini distinti in rubriche, ecc. (...) nel suo bisogno di designare le cose con nomi che ne esprimano la singolarità, l'infungibilità (per dirla giuridicamente), il D'Annunzio ricorre a due metodi in apparenza opposti. Uno è il metodo venuto in onore nella Rinascenza col Ronsand e il Du Bellay, d'arricchire cioè la lingua introducendovi parole derivate dalle lingue classiche e dalle lingue straniere affini, dai dialetti e dalla terminologia delle arti meccaniche (...).⁶²⁵" Vocaboli tecnici dunque: parole singolari anche queste, ricercate da D'Annunzio per lo stesso bisogno, di designar le cose con parole così aderenti che, nel pronunciarle, sembri quasi di aver in bocca *l'image soluble* della cosa, come dice Claudel. E aveva detto Du Bellay: (...) *les noms des matières, des outils, et les termes usités de leurs art set métiers, pour tirer de la ces belles comparaisons et vives descriptions de toutes choses*.⁶²⁶ Anche per le laudi infatti le fonti sono spesso erudite e puntualmente frutto di un attento lavoro di ricerca come quello sul *Vocabolario marino e militare* del Padre Maestro Alberto Guglielmotti. (cfr. pp. 415 ssg.). Ma anche tale uso offre l'immagine di un lavoro di cesello misurato e attento che, pur nell'artificio, mantiene il suo *decor*. "Però quando la parola specifica o il vocabolo tecnico abbiano un suono troppo consueto e volgare, il poeta ricorre a un allotropo o a una perifrasi. Il D'Annunzio, insomma, non fa altro che applicare alle parole un processo di annobilimento per distinzione che egli applica a persone ed eventi."⁶²⁷

Manierismo, quindi, come mania di *collezionare* parole, sottrarle dal tempo e dalla storia, nel *diluvio democratico odierno* della società di massa, salvare, ultima utopia il linguaggio che di quella storia e di quella tradizione porta con sé i segni, le strutture, gli echi. Così i miti, le forme, le parole, frutto sempre di una contaminazione con la vita e la cultura moderna, si attrezzano a ricevere ed ad accogliere un sapere più vasto che viene preservato nei confini della parola stessa pronto a rinnovarsi nello stupore del mondo.

Nulla può darsi casualmente, l'artificio è il modo d'essere di questa parola *che guarda*. Una parola interrogante, che chiede continuamente al lettore di essere osservata, interpretata, decifrata. È parola complessa e lavorata che offre, nelle pagine letterarie, l'ultima maschera dell'Immaginifico: "guardare le mie mani che una donna chiamò fiori sottomarini senza gioia, asterie senza ribrezzo. Ma non è questa la mia vera maschera. Venite a guardare il

psichici già trasportati dalla scrittura. Bisogna considerare il linguaggio scritto come una realtà psichica particolare: il libro è permanente, è sotto i vostri occhi come un oggetto. Vi parla con un'autorità che non avrebbe nemmeno il suo autore. Bisogna pur leggere ciò che è scritto. Per scrivere d'altronde, l'autore ha già operato una trasposizione. Non direbbe ciò che scrive. È entrato, e il fatto che lo neghi non ne cambia la sostanza, nel regno dello psichismo scritto." Ivi, pp.31-32.

⁶²⁵ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 406.

⁶²⁶ Ivi, p. 411.

⁶²⁷ Ivi, 407.

mio viso due o tre ore dopo la mia morte, prima che vi s'imprima il gesso memorativo (...). Allora soltanto io avrò il viso che m'era destinato, immune dagli anni dalle fatiche dai patimenti, dagli innumerevoli eventi che forzò e forza e forzerà pur in estremo il mio disperato coraggio. Allora soltanto, sino alla terza ora, sarà il mio viso la cima sovraneamente effigiata della mia anima bella: il viso della giovinezza sublime, di là dall'opera di là dalla gloria: la maschera del porfirogenito. Sino alla terza ora. Dopo, spezzate il gesso; troncati i polsi del formatore. Tacete, senza inginocchiarvi. Non attendete alcun segno dal nulla. Questa è la mia certezza. Non vale se non il momento non importa nell'ordine dell'Universo se non il momento quello che l'arte profonda esprime, che forse l'arte futura esprimerà convinta che tutto il resto è nulla.⁶²⁸ Si potrebbe condensare questo brano solo in quell'epiteto sostantivato che fissa, nel *particolare*, la granitica possanza e la marmorea bellezza con cui la parola dannunziana ricerca continuamente la grazia.

Essa ritorna al centro dei territori dell'immaginario e si rivolge allo stile come momento poetico complesso in cui completarsi. Ma la parola, il *seme*, il *germe*, il *preludio* dell'immaginazione dannunziana, viene, come nel valore più intimo della metafora, da lontano, da un luogo utopico e distante, quello che risiede nei confini del testo scritto che egli scopre e riscopre leggendo in un processo di ricominciamento costante che sembra quasi inesauribile.

Nel procedere dell'invenzione poetica nel suo primo farsi compare lo spettro della propria assenza biologica, della comparsa, nel *vampirismo* dell'altro, del testo poetico. "Ora m'imbestio. Di non so che divina bestialità m'inebrio e di non so che semìfera poesia pasturata dell'erbe di Circe, magata di pastura favolosa. Ora la finzione è demenza e di abbandonarmi alla mia demenza pànica ho una tema puerile. Sono solo. (...). Spezzo una penna, spezzo un'altra penna. L'una dopo l'altra spezzo con impeto tutte le asticcioline "prima elette". Sono in piedi davanti al leggio, con alta la mia fronte di poeta; ma contro le mie coste forti sento l'urgenza d'una forza che non so più dominare e misurare. *Si scrollò, si squasso, si svincolò.*"⁶²⁹

Così D'Annunzio esprime il suo *demone* "com'era la sete un tormento plastico, una specie di follia mimetica che somigliava all'inizio di una metamorfosi della Meteora."⁶³⁰ Tale demone conduce la poetica dannunziana verso territori inesplorati in cui, nell'alterità della parola, l'io si sperde.

"La mia voce, ben la conosco. La studio, la domino, la modulo, ma qualche volta mi sento come sorpreso da un tono, da un accento: alzamento o abbassamento insoliti. Sì, qualche volta - e non per reprimere un sussulto o un fremito - qualche volta è la voce di un'altra

⁶²⁸ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 712.

⁶²⁹ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 167.

⁶³⁰ G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 514.

creatura: di un'altra gola, di un'altra anima.⁶³¹ Nella *Poetica della rêverie* Bachelard chiosa, con singolare efficacia, questo processo di spossessamento: "Il primo dei paradossi ontologici è questo: la rêverie trasportando il sognatore in un altro mondo rende il sognatore un altro da se stesso. E tuttavia questo altro è ancora lui-stesso, il duplicato di se stesso. E tuttavia questo altro è ancora lui stesso, il duplicato di se stesso - la letteratura non viene meno sul "duplicato".⁶³²

Ciò è possibile in quanto "la rêverie sdoppia l'essere più dolcemente, più naturalmente. E con quale varietà! Ci sono delle rêverie in cui io sono meno di me stesso- l'ombra è allora un essere ricco (...). Questa ombra conosce l'essere che attraverso la rêverie sdoppia l'essere del sognatore. L'ombra, il duplicato del nostro essere, conosce nelle nostre rêverie la psicologia del profondo. Così l'essere proiettato dalla rêverie -poiché il nostro sognatore è un essere proiettato - è duplice come noi stesso e come noi stessi è *animus* e *anima*.⁶³³ Ovvero, tensione e riposo, collera e intimità, poli estremi di un movimento fantastico che trova nell'*analogia* la sua forma poetica.

Si deve tenere presente un "frammento databile tra il 1892 e il 1894 ritrovato tra le carte inedite del poeta al Vittoriale in cui si legge: "L'immagine indica un'*analogia* *discoperta*, una *relazione rivelata*. Ossia la facoltà più alta mentale. Uno stile immaginario è uno stile ricco di *pensieri* simboli-analogie. "la comprensione della natura in un'armonia" "la tradizione e l'esperienza" "simbolo, espressione di verità per mezzo di un'altra". (...). Quale che sia l'origine di questo testo si tratta in ogni caso di parole molto rivelatrici nel rilievo di rapporti costitutivi tra analogia - simbolo - immagine, infine con una parola compendiaria stile. L'*artifex gloriosus* non fa solo opera di sbalzo o di scultura, opera anche con le analogie, con il risalto di quei rapporti che portano ai veloci splendori dell'epifania. La poesia è stile ma è anche analogia, i due sistemi si intrecciano (...) in una invenzione infaticabile che tende a meravigliare.⁶³⁴ Tale sistematico dinamismo dell'immaginario dannunziano vive nelle pagine della sua prosa poetica fino alle opere della maturità: "Quale (arte), dando alle parole un impreveduto destino e alle analogie una inopinata potenza rivelatrice, ci farà sentire come il nostro spirito di continuo nasca, si accresca, si perpetui si trasfiguri per innumerevoli contatti con gli altri spiriti e col mistero circostante? Quale, profondandosi originalmente nella conoscenza degli esseri e delle cose ne tradurrà la novità subitanea e manifesterà la moltitudine delle divine essenze che si generano dalla lor congiunzioni?⁶³⁵

⁶³¹ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 711.

⁶³² G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 89.

⁶³³ Ivi, p. 90.

⁶³⁴ L. Anceschi, *Prefazione* in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., LVIII.

⁶³⁵ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 779.

L'analogia si precisa come all'analogia "struttura complessa e il rilievo di uno stretto ordine di relazioni ci porta all'interno di un sistema che si muove dell'*opera magica della vita alla natura che si anima, alla simpatica rivelatrice, alla regolata sregolatezza, all'estasi, alle identificazioni di rapidissime associazioni, fino all'opera magica dell'arte*, come s'è mostrato altrove, e così si delinea come un circolo che vive continuamente nella ambigua identità tra i due estremi.⁶³⁶" Un'analogia che è indice di movimento, nei territori dell'immaginario, attraverso le parole e le evocazioni che esse suscitano, dalla meraviglia che esse generano: "Quando in non so più che misurata o smisurata Laude della vita invocava io la Diversità- o Diversità, meraviglia sempiterna del mondo!- non sapevo di esser nato a vedere a figurare a trasfigurare tanti altri aspetti degli eventi e degli uomini, de' solitari veggenti e delle moltitudini accecate, delle terre senza solchi e dei seminatori disperati, de' viatori senza mete e delle vie assodate con la polvere de'secoli morti.⁶³⁷"

Così D'Annunzio raggiunge uno dei più alti esiti della sua tensione poetica nelle liriche delle *Laudi*, nei versi di *Alcyone*, dove "ogni nucleo verbale acquista intensità e pregnanza anche di suono, di ritmo, dalla vita e della mobilità di tutta la costruzione, di tutto il poema in tutta la sua ideazione architettonica, anche essa in momento un aspetto del *poièin*, come visione che sostiene il discorso.⁶³⁸" Qui ogni artificio si dissolve nella poesia della metamorfosi, nel transumanare poetico dell'artefice che, riposta ogni sua maschera, si abbandona al ritmo incessante della natura. I richiami letterari, che costantemente si celano sotto la densità della parola poetica, non offuscano il movimento della danza che, attraverso gli elementi del mondo, diventa parola.

"Nato per esprimere, non mai come ora fui una potenza di espressione in continua opera. Fui grande oratore? Seppi con la parola trarre gli uomini e dominare gli eventi? Ora per lunghi giorni resto in silenzio. Non considero la parola come un mezzo di scambio. Mi sembra di non poter più adoperare quel che Ugo Foscolo chiama "linguaggio itinerario". Lo studio lo studio lo studio mi ha reso tal maestro ch'io so esprimere l'inesprimibile e che supero nel mio stile di scrittore tutti gli uomini che scrissero in tutti i secoli. Pur nella più tenue e nella più potente ode di *Alcyone* non è tanto mistero quanto nei numeri della mia prosa recente; ove io aduno gli arcani della Magia e quelli della Poesia non dissimili. (...). Postero di me medesimo confido ai posteri candidi o torbidi queste due formule. E sèguito a vivere, studiosamente voluttuosamente sprezzantemente: nel tempo medesimo più mostruoso del mostro e lineare come la perfezione.⁶³⁹"

⁶³⁶ L. Anceschi, *Prefazione* in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., LXVI.

⁶³⁷ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 975.

⁶³⁸ L. Anceschi, *Prefazione* in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p.LXXIII.

⁶³⁹ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 878.

Nello sguardo maturo il verbo diviene costruzione e dedizione costante, un lavoro incessante che consente di costruire universi poetici di inedita bellezza. La ricerca, così affannosa e complessa, della parola mostra in se stessa la sua ragione profonda: riportare alla luce la vita delle parole e farne rivivere la memoria all'interno della comunicazione poetica.

"Bisogna abbellire per restituire. L'immagine del poeta rida una aureola ai nostri ricordi. Siamo ben lontano da una memoria precisa che potrebbe mantenere il ricordo puro mettendolo in cornice(...). Il ricordo puro si può trovare solo nella rêverie. Non ci può aiutare per nulla nella vita attiva. Bergson è un intellettuale che si ignora. Per una fatalità della sua epoca egli crede al fatto psichico e la sua dottrina della memoria rimane, in definitiva, una dottrina dell'utilità della memoria. Bergson, nonostante la sua volontà di sviluppare una psicologia positiva, non è riuscito a trovare la fusione del ricordo e della rêverie. E tuttavia quante volte il ricordo puro il ricordo inutile ritorna come un alimento della rêverie, come un beneficio della non-vita che ci aiuta a vivere un istante ai margini della vita."⁶⁴⁰

La polemica con Bergson risulta funzionale a Bachelard per sottolineare il valore omeopatico della dinamologia dell'immaginario che svela, nelle pieghe della parola, la possibilità che essa riscopra il *fanciullo* che possa, senza contrasti, riappropriarsi del mondo. Sebbene il *Fanciullo* dannunziano sia ben lontano da quello di Pascoli, capace di dare nome alle cose e reinventarle, o da quello doloroso e sofferente dei crepuscolari, esso viene a esprimere, con la forza della sua panica ingenuità che "*Natura e arte sono un dio bifronte/ che conduce il tuo passo armonioso/ per tutti i campi della Terra pura. / Tu non distingui l'un dall'altro volto. (...) dove l'artificio si fa esso stesso autentico, e l'autenticità essa stessa artificiale in un intreccio di relazioni meditate che congloba tutta una serie di intonazioni (...) Il fanciullo è qui, alla fine, come allegoria, la figura di una ritrovata innocenza nei recuperi senza fine del gioco complesso della maniera, dei suoi specchi, delle sue illusioni.*"⁶⁴¹

Così il *nudo fanciul pagano* ispira i caratteri di una poesia metamorfica in cui gli elementi partecipano alla sinfonia del canto che natura e parola comporranno insieme: "*Come i tuoi labbri e le tue dolci canne,/ come su letto d'erbe amato e amante,/ come i tuoi diti snelli e i sette fori,/ come il mare e le foci,/ come nell'ala chiare e negre penne,/ come il fior di leandro e le tue tempie, / come il pampino e l'uva, / come la fonte e l'urna,/ come la gronda e il nido della rondine;/ come l'argilla e il pollice,/ come ne' fiori tuoi la cera e il miele/ come il fuoco e la stipula stridente, / come il sentiere e l'orma, come la luce ovunque tocca l'ombra.*"⁶⁴² " In un crescendo che sublima, nella

⁶⁴⁰ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 126.

⁶⁴¹ L. Anceschi, *Prefazione* in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p.LXXXII.

⁶⁴² D'Annunzio, *Il fanciullo*, in *Alcyone (Laudi)* in *Poesie, Teatro, Prose*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., p167, vv. 86-99.

poesia la vita delle cose del mondo, la giustapposizione di elementi tradisce, verso la fine, il valore illuminante della parola che mette in fuga ogni incertezza, nel farsi verbo.

“È la rêverie che dà il tempo di compiere questa composizione estetica. Circonda il reale di sufficiente luce perché il punto di vista sia ampio. I fotografi di genio sanno allo stesso modo calcolare una durata per le loro istantanee esattamente come una *durata di reverie*. Il poeta fa la stessa cosa.”⁶⁴³ Nell’istante poetico l’immagine si fa parola, diviene forma, in un processo metamorfotico sfuggente che, come il fanciullo dannunziano, continuamente *s’allontana*⁶⁴⁴.

Questo il potere del *fanciullo* che sfugge e non ristà, che non offre facili conferme al poeta che pur lo invoca: “O fanciullo *fuggevole*, t’arresta! Tu non sai com’io t’ami,/ intimo fiore dell’anima mia. / una sol volta almen volgi la testa, / se te la inghirlandai,/ bel figlio della mia melanconia! Con la tua melodia *fugge* quel che divino/ era venuto in me, quasi improvviso/ ritorno dell’infanzia più lontana.”⁶⁴⁵ Prende corpo nel *fanciullo* la dimensione dell’infanzia come cronotopo senza tempo, momento della meraviglia nel gioco sempiterno delle forme poetiche: “Esistono ore nell’infanzia in cui ogni bambino è l’essere che si stupisce, l’essere che realizza lo *stupore d’essere*. Scopriamo così in noi una *infanzia immobile*, una *infanzia senza divenire*, liberata dai meccanismi del calendario. (...). Il ricordo puro non ha data.”⁶⁴⁶

Così, nella dimensione dell’infanzia della rêverie, la memoria si attualizza trovando nuove forme nel presente: “Sono tuttora al colmo della vita, se bene senza passato, se bene presente sebbene senza avvenire. (...). Rimemorare non è per me aver vissuto né rivivere; ma è vivere nel vivere. Credo che io sarò sempre al colmo della vita finché io non mi parta dalla vita nel senso del potere in ogni attimo dal vertice abbreviare tutto il giro di essa vita.”⁶⁴⁷ Così si definisce lo stretto legame tra la memoria, l’ispirazione poetica e la dimensione infantile trasfigurata in un istante ideale: “Ma il genio non è che l’*infanzia ritrovata* con la volontà, l’infanzia dotata, per esprimersi, di organi virili e dello spirito analitico che le permette di ordinare il cumulo di materiali involontariamente ammassati” (Baudelaire, il pittore della vita moderna). La definizione baudeleriana del genio riunisce il concetto storico-filosofico di ingenuità: l’infanzia della vita individuale e l’infanzia della vita storica (cioè la grecità) interpretare come antitesi dell’estraneazione della società moderna, e l’inizialità della percezione infantile: “Il fanciullo vede tutto *nuovo*; è sempre *ebbro*.” Tuttavia non è soltanto per la sua inizialità e per la sua pienezza sensibile che la percezione infantile diventa il criterio ideale dell’esperienza estetica. Quello che il fanciullo

⁶⁴³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 131.

⁶⁴⁴ Cfr. anche G. D’Annunzio, *Il fanciullo*, in *Alcyone (Laudi)* in *Poesie, Teatro, Prose*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., p.167 p. 172, v. 241, 251, 271 e p. 74 vv. 281, 301, 310.

⁶⁴⁵ D’Annunzio, *Il fanciullo*, in *Alcyone (Laudi)* in *Poesie, Teatro, Prose*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., p.173, pp.252-261.

⁶⁴⁶ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 127.

⁶⁴⁷ G. D’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 169.

vede in modo nuovo, perché lo vede per la prima volta, nello stesso tempo fa riconoscere all'adulto qualcosa che è già dentro di lui, come esperienza passata, e che più essere ridestato: il poeta che nell'attività estetica consapevolmente è in grado di superare l'estraneazione della realtà e di restituire il mondo nella sua novità iniziale.⁶⁴⁸

Rinasce, in un attimo, il senso delle cose, le immagini acquistano nuovi valori, il nostro immaginario inventa nuovi spazi come quello dell' "Altra – Casa, la Casa di un'Altra Infanzia, costruita, con tutto ciò che avrebbe dovuto essere; su un essere che non è stato e che improvvisamente incomincia a esistere, si costruisce la dimora della nostra rêverie.⁶⁴⁹

L'aspirazione alla pacificazione, al raggiungimento di una completezza in cui riscoprire in se stesso il proprio abitare, il valore dello spazio come spazio intimo. Così egli si rivolge al fanciullo "Fa ch'io veda l'immagine/ puerile di te presso l'immagine/ di me nel cupo specchio!"⁶⁵⁰ Solo afferrando l'intuizione del fanciullo e dominando la scintilla creativa all'interno di una più sicura architettura poetica l'artefice può dominare il potere metamorfosante della parola che lo guida nelle laudi.

È in questa dimensione originaria che si riscopre il valore metamorfosante della parola attraverso la quale il poeta riesce a trasfigurare se stesso all'interno dell'orizzonte della natura. La natura trova posto in una parola disposta a cogliere anche una dimensione sperimentale della lingua in cui si annida il valore iterativo e onomatopeico del verso, come la riscoperta di un potere lontano, quello dell'infanzia che non seguendo i dettami dell'intelligenza logico discorsiva, segue il valore sensibile della realtà nella parola. E la pioggia lava via ogni differenza, riaccoglie i viventi senza distinzioni. "La pioggia cade/ su la solitaria/ verdura/ con un crepitio che dura/ e varia nell'aria secondo le fronde/ più rade, men rade./ Ascolta. Risponde/ al pianto il canto / delle cicale/ che il pianto australe/ non impaura,/ né il ciel cinerino./ E il pino/ha un suono, e il mirto/ altro suono, e il ginepro/ altro ancora, stromenti/ diversi sotto innumerevoli dita."⁶⁵¹ Tale tessuto musicale e ritmico si riflette nelle forme che,

nel *crepitio* della pioggia che cade, lentamente si trasforma secondando il *crosciare* della pioggia: "il croscio che varia/ secondo la fronda/ più folta, men folta./ Ascolta. La figlia dell'aria/ è muta; ma la figlia/ del limo lontana,/ la rana,/ canta nell'ombra più fonda, chi sa dove, chi sa dove!"⁶⁵² Tale metamorfosi coinvolge l'universo delle sensazioni: il suono, il tatto, il colore della luce e del buio. Tale dimensione sensibile svela il piacere che la parola contiene:

"Piove su le tue ciglia nere/ sì che par tu pianga/ ma di piacere; non bianca/ ma quasi fatta virente, par da scorza tu esca./ e tutta la vita è in noi fresca/ aulente, / il cuor nel petto è come pesca/ intatta, / tra le palpebre gli oggi/ con come polle tra l'erbe/ i degnità negli alveoli/ sono come mandorle

⁶⁴⁸ H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987, P. 52.

⁶⁴⁹ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 132.

⁶⁵⁰ D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, in *Alcyone (Laudi)* in *Poesie, Teatro, Prose*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., p.167, p. 174 vv. 279-281.

⁶⁵¹ Ivi, p.167-211.

⁶⁵² Ivi, p. 212.

*acerbe./ e andiam or giunti or disciolti (e il verde vigor rude/ ci allaccia i malleoli/ c'intrica i ginocchi) chi sa dove, chi sa dove! E piove su i nostri volti/ silvani, / piove su le nostri mani / ignude,/ su i nostri vestimenti/ leggeri, / sui freschi pensieri/ che l'anima schiude/ novella, / su la favola bella/ che ieri / t'illuse, che oggi t'illude, / O Ermione.*⁶⁵³ La parola *novella* sopraggiunge ad aggettivare i pensieri che *freschi* ormai partecipano della rinascita del pensiero e della sua forma. Un *verde vigor* che dice all'umano il suo corpo, le sue sensazioni come strumento primo per giungere alla metamorfosi dell'immaginario.

Non le cose qui, ma i sensi diventano centrali in una poetica che vive nel verso la scoperta della retorica come valore significante della trasformazione dell'universo umano, della sua trasfigurazione in elementi del paesaggio, vivide immagini dei nuovi orizzonti del farsi della poesia.

7. *L'amor sensuale della parola: il godimento della letto-scrittura.*

“Nel 1886 quasi con le stesse parole del Richeplin, il D'Annunzio diceva in un sonetto dell'Isotteo a Giovanni Marradi: *O poeta, divina è la Parola:/ ne la pura Bellezza il ciel ripose/ ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.* Nel 1888, a proposito del Carducci, scriveva: *Le parole sono simboli senza possibile sinonimia, che soltanto concedono intiero il loro splendore all'artefice il quale sappia scrutarne le origini...Egli sa trovare parole che dànno all'intelletto di chi legge o di chi ode un improvviso ineffabile godimento. Egli mette sempre la mano, quando il momento è giusto sulla parola che per la positura sua nella frase, per la sua sonorità, per la vibrazione che comunica alle parole vicine ed anche per il suo stesso aspetto grafico, esprime tutte le qualità dell'oggetto rappresentato.* E' del 1892 quest'altro giudizio: *C'è una sola scienza al mondo suprema- la scienza delle parole. Chi conosce questa, conosce tutto; perché tutto esiste solamente per mezzo del Verbo...Una parola non concede intera la sua forza che a colui il quale ne conosce le origini prime. La trascrizione materiale di certe sillabe talvolta opera così violentemente sul cervello che ne trae larghi getti subitanei d'immagini e di pensieri.* Gli anni passano e il poeta non si stanca d'esaltare le virtù della parola. (...) *Il venturiero senza ventura* (1924), pp. 310-11: *(Al Petrarca) mancava l'amor sensuale della parola, questa quasi ferina sensualità che un giorno fece dire alla terziaria di Romena: “certe volte, quando parli e t'abbandoni al tuo parlare, hai una bocca di fauno e uno sguardo da semidio.*⁶⁵⁴”

Tale *amor sensuale* per la parola muove l'immaginifico nei territori del linguaggio e diviene cifra caratteristica della sua dimensione poetica come intuì subito B. Croce: “Si può essere leopardiano, manzoniano o carducciano nel modo di pensare la via, e quei tre poeti sono stati, infatti e sono per molti “guide dell'anima”, ma non si potrebbe essere dannunziano

⁶⁵³ Ivi, p. 213.

⁶⁵⁴ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 399.

se non nel significato di ammiratori dell'arte del D'Annunzio. Il D'Annunzio non riscalda gli animi (dicono gli avversari): il D'Annunzio non sente ma è un dilettante di sensazioni.(...) Dilettantismo non significa, in questo caso dilettantismo nella forma artistica (...). D'Annunzio, il quale è artista assai studioso, ed esperto dei segreti dell'arte. Il dilettantismo, di cui qui si parla, sta, invece, in quel che si dice "contenuto", nella disposizione verso la vita e la realtà: è un dilettantismo, non già estetico ma psichico.⁶⁵⁵ Nella trama delle sue opere il dipanarsi delle situazioni mostra che "l'amore non ha in lui nulla delle malinconie e delle fantasticherie dell'adolescenza, in cui quell'affetto suole tirare con sé tanti altri sentimenti e pensieri, ed è come il telaio su cui s'intesse una tela multicolore di aspirazioni, di ambizioni, di idealità morali, una complessa concezione della vita. In cambio, c'è nel D'Annunzio gran profusione di sensazioni elementari: odori di mare, di muschi di fieni, di erbe in fiore, di capelli, di cose vive; sapori di arance, di pesche; impressioni dell'umidore voluttuoso di turgide frutta, di movimenti dell'organismo, come del sangue che fermenta nelle arterie al sentire "rapide" gorgogliare e "rosse le scaturigini della vita" e poi di colori, di tanti colori, di tante gradazioni, specialmente metalliche.⁶⁵⁶ La materia sensibile fornisce alla poesia il valore più profondo, la "virtù della Parola"⁶⁵⁷. Il potere della parola si rivela come la possibilità di esprimere in essa delle immagini in cui riscoprire le radici sensibili che animano il linguaggio ed il rapporto dell'uomo con il mondo.

"Veramente nello spirito del D'Annunzio "i bei nomi generano le belle eroine" come egli dice nella Leda senza cigno (ed. 1921, p. 178) Nel Notturmo (p. 309-10) leggiamo: *Ogni parola, nel cervello vacuo, il suono d'una parola insistente m'incrudelisce il supplizio, tra immagini liquide e fredde: aloscia. Credo fosse una bevanda estiva di limone, di miele e di spezie.* Nel Vocabolario della Crusca leggiamo infatti alla voce "aloscia": "Sorta di bevanda che usavasi nell'estate, e facevasi con limoni spremuti e bolliti nell'acqua, con miele e con spezie." Ebbene quello che al D'Annunzio qui accade, in un momento di sete febbrile non è che un'esasperazione di quanto doveva accadergli normalmente allorché egli si metteva a scrivere. Una parola una concordanza di belle parole e bene sonanti, una qualunque frase numerosa, bastano a metterlo nello stato di grazia, e generare in lui le immagini e le poesie: *A quando e quando mi tornano alla memoria e m'inebriano di mistero parole che sembrerebbero vane o remote a un estraneo e che dentro me risuonano con non so quali risposdenze profonde (Il Venturiero, pp.3-4).*⁶⁵⁸

La produzione dannunziana mostra tale caratteristica dalle prime prove poetiche fino alle opere più mature ove giunge, con le *Laudi*, a trasfondere nel verso il sentimento panico del

⁶⁵⁵ Benedetto Croce, *Gabriele D'Annunzio*, in *La letteratura della nuova Italia*, Saggi Critici, vol. IV, Bari, Laterza, 1929, p. 10.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 17.

⁶⁵⁷ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 399.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 404.

mondo, nelle quali “loda tutte, tutte le cose , perché di tutte ha saputo e sa farsi un godimento.”⁶⁵⁹

Si delinea così, nelle pieghe dell’analisi crociana, una delle più forti matrici d’ispirazione del *piacere del testo* dannunziano, quello che muove la *poetica dell’analogia*, sia nell’indagine delle micro che delle macro poetiche. Così il rapporto continuo della scrittura dannunziana con il testi del passato ed i capolavori del presente si concretizza nel “godimento per quel godimento che danno le vecchie forme che noi riadoperiamo a nuovi usi”⁶⁶⁰, nella capacità di fruire, in prima persona della relazione che si instaura attraverso la pagina scritta.

“La ricerca delle fonti linguistiche serve ad accertare di quali parole il poeta adorni studiosamente la sua lingua caso per caso- cioè fino a qual punto egli sia un amatore di preziosismi; - e quali parole, cercate a bella posta una volta, si fondano poi col patrimonio linguistico del poeta e gli ritornino spontaneamente alle labbra. Le fonti linguistiche sono di solito facilmente identificabili poiché il D’Annunzio non carpisce soltanto il fiore che ha scoperto, ma insieme la zolletta di terra in cui il fiore ha radice.”⁶⁶¹

Si delinea così, al di sotto dei territori del detto e dello scritto un processo profondo che Bachelard così descrive, nella fascinazione della *rêverie* alla luce della *Fiamma di una candela*: “Quanto a me, in comunione totale con le immagini che qui mi vengono offerte dai poeti, in comunione totale con la solitudine altrui, mi rendo solo con le solitudini altrui. Mi rendo solo, profondamente solo, con le solitudini dell’altro. (...) La solitudine non ha storia. Tutta la mia solitudine è contenuta in un’immagine originaria. Ecco allora l’immagine semplice, il quadro centrale nel chiaroscuro dei sogni e del ricordo.. il sognatore è al suo tavolino; è nella sua mansarda; accende la sua lampada . accende una candela. Accende la sua bugia. Allora mi ricordo, mi ritrovo, anch’io, come lui, veglio. Studio come lui studia. Il mondo è per me, come per lui un libro difficile rischiarato dalla fiamma di una candela. Perché la candela, compagna di solitudine, è soprattutto la compagna del lavoro solitario. La candela non rischiarava una cella vuota, rischiarava un libro. Solo di notte, con un libro rischiarato da una candela – libro e candela, doppia isola di luce, contro le tenebre dello spirito e della notte.”⁶⁶² Nel piacere silenzioso e solitario della lettura, la *rêverie* poetica fonda il suo primo istante poetico, indica la direzione per accedere ai territori dell’immaginario nell’interrogazione continua della parola poetica.

“L’esperienza estetica si distingue da altre funzioni del mondo della vita per la sua specifica temporalità: essa fa “vedere in modo nuovo”, e con questa funzione svelante procura il godimento di un presente “pieno”⁶⁶³.” Senza riconoscere all’arte un valore di

⁶⁵⁹ Benedetto Croce, *Gabriele D’Annunzio*, in *La letteratura della nuova Italia*, cit., p. 40.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 29.

⁶⁶¹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 393.

⁶⁶² G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., pp.52-3.

⁶⁶³ H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 49.

negatività⁶⁶⁴ o di verità⁶⁶⁵ la dimensione temporale della rêverie si produce originariamente nella lettura come momento di piacere che fonda l'assolutezza dell'esperienza estetica. In essa, benché distinte, non possono essere del tutto disgiunti i tre differenti momenti della *poesis*, dell'*aisthesis* e della *katharsis*. Nel moderno, infatti, la logica costruttiva del testo poetico mette in evidenza l'impossibilità di individuare netti confini tra i differenti momenti che risultano parte di un unico processo. "L'opera si presenta come entità virtuale che presuppone la sua realizzazione storica nell'azione di un lettore. In questo modo la storicità dell'opera come il processo di lettura, non appaiono esclusivamente condizionati da fattori esterni alla letteratura (sociali, economici, politici, psicologici) ma si presentano legati all'interna struttura dell'opera stessa. (...). Le parole di Jauss riecheggiano qui, in modo chiaro, l'alta lezione di uno dei maggiori poeti del nostro secolo: di quel Paul Valéry che vedeva proprio nel gioco dinamico tra una statica e oggettiva materialità del testo e il carattere virtuale della temporalità implicito nell'esecuzione, la possibilità di poter qualificare le opere d'arte come *œuvres pour l'esprit*. (...). L'esecuzione della poesia è la poesia stessa."⁶⁶⁶

In tal senso il momento della fruizione diviene un istante costitutivamente essenziale per il processo poetico⁶⁶⁷, caratterizzando la prassi e la teoria estetica di Bachelard che diviene quasi una « *poétique de la lecture poétique* ». (...) D'où lui vient donc l'idée, le gout, le prémonition, que la poésie, et elle seule, avait le pouvoir d'englober l'intégralité de l'expérience mentale des êtres humains ⁶⁶⁸».

⁶⁶⁴Per Adorno, il godimento artistico non rappresenta altro che un falso valore d'uso che l'industria culturale applica alle opere d'arte per immetterle nell'orizzonte delle merci estetiche e contribuire in tal modo alla conferma dell'ideologia dominante: far leva sul piacere estetico per interpretare le opere d'arte significa porle al livello della gastronomia e della pornografia. (...). Soltanto negandosi ad ogni utilità sociale, anche quella elementare, rappresentata dal godimento, l'opera d'arte si può proporre come alternativa allo stato sociale esistente, presentando la sua negazione della prassi come unica possibile prassi ulteriore e come *promesse de bonheur*. La concezione autonoma dell'arte costituisce l'ultima possibilità di una teoria rivoluzionaria dell'arte stessa. In questo carattere di rinuncia all' "estetica negativa" di Adorno, Jauss individua ancora operante quella tendenza all' "ascesi" che impronta tutta la storia dell'estetica ufficiale." Carlo Gentili, *Introduzione* in H.R.Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino, 1972, pp. XV-XVI.

⁶⁶⁵Secondo H. G. Gadamer "in quanto fondazione di verità, l'opera modifica, e con ciò stesso pone, colui che la esperisce. Il dialogo opera-lettore non può, a questo punto, che essere posto a partire dall'opera stessa: è heideggerianamente, un modo di *soggiornare* nell'opera. (...). L'obiettivismo di tale concezione è contraddetto, nella visione jaussiana, dal fatto che il sopravvivere o il rinnovarsi del valore delle opere, il loro costituire una tradizione, non è spiegato con la costituzione di un orizzonte autonomo che si presenti sotto i caratteri di continuità di una sostanza, ma è dovuto in primo luogo a un atto di *selezione* che, anche dove è compiuto consapevolmente dal soggetto, indica pur sempre, nell'opera dell'oblio in esso implicito, un'appropriazione da parte del soggetto nei confronti della situazione artistica che gli preesiste." Ivi, p. XXVII- XXVIII.

⁶⁶⁶C. Cases, *Prefazione*, in a H.R.Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, cit., p. XXVIII.

⁶⁶⁷"*Construire* presuppone allora un sapere che è più che un ritorno o una riflessione su una verità preesistente: un sapere che dipende dal potere, dall'agire sperimentale, in modo che comprendere e produrre divengono un'unica cosa. Ciò che qui Valéry riconosce a Leonardo corrisponde in effetti al concetto di sapere poetico." H.R.Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 23.

⁶⁶⁸Gil Jounard, *Poétique de la lecture de poésie*, in, AA.VV., *Cahiers Gaston Bachelard* -, Dijon, Association des Amis de Gaston Bachelard, Dijon, 2000, p. 74.

Anche Iser insiste sul valore della lettura come esperienza⁶⁶⁹, confermando che “l’atto creatore non è che un momento incompleto e astratto della produzione di un’opera; (...) l’autore (...), potrebbe scrivere finchè vuole ma mai l’opera come oggetto vedrebbe la luce, e bisognerebbe che lo scrittore possasse la penna o disperasse. (...). È lo sforzo congiunto dell’autore e del lettore che fa nascere quell’oggetto concreto e immaginario che è l’opera dello spirito. Non vi è arte che per e attraverso gli altri⁶⁷⁰.”

La centralità di tale rapporto che, nella scoperta dei territori dell’immaginario, ritrova un luogo ou-topico di reinvenzione del senso e delle forme poetiche se appare evidente nel *principio analogico* che ispira D’Annunzio, anima, allo stesso tempo tutta la riflessione bachelardiana che dà luogo al continuo ricominciamento della letto-scrittura: «Toute notre vie est lecture. La lecture est une *dimension* du psychisme moderne. (PR)» La lecture fournit au sujet lecteur un principe d’argumentation de l’être. Elle est le moteur d’une promotion par la représentation des vies possibles qui mobilisent et arment nos désirs de devenir. (...) Le décentrement du sujet divisé par sa lecture fonctionne comme une ouverture à l’altérité. L’autre y vaut mieux que le même en ce qu’il donne de l’avenir au psychisme de culture qui nous constitue. « Au commencement est la *Relation* » dit Bachelard en *Etudes*. Par la lecture, tout sujet « modifié par la culture est solidaire de corrélation ». Elle procède comme un opérateur de mise en relation discursive avec une existence dont la syntaxe d’expression fait apparaître des perspectives novatrices.⁶⁷¹»

Questo rapporto intenso ed intimo vuole esprimere Bachelard nella definizione di “*immaginazione offerta*” ovvero “quella che si stabilisce tra un libro e il suo lettore. L’immaginazione letteraria è l’oggetto estetico offerto dal letterato all’amante dei libri. L’immagine poetica può essere caratterizzata come un rapporto diretto tra un’anima e un’altra, come un contatto di due esseri felici di parlare e di ascoltare quel rinnovamento del linguaggio che è costituito da una parola nuova.⁶⁷²”

La relazione come momento fondante sotteso alla lettura come alla scrittura indica una tensione comunicativa che necessita di oltrepassare i limiti e le restrizioni dell’io, dei suoi angusti confini, della sua finitudine. “Come dice Dewey in *Arte come esperienza* “la sutura tra il vecchio e il nuovo non è una semplice composizione di forze, ma è una ricreazione in cui l’impulso presente acquista forma e solidità, mentre il materiale vecchio, quello

⁶⁶⁹I segni costituenti del testo sono riorganizzati in *Gelstalten* o, con termine Gurwitsch, in *noemi* percettivi; è in noemi che consiste la coerenza delle percezioni stimulate dal testo. Ognuno dei noemi però istituisce una coerenza limitata, settoriale; per questo il lettore è portato a configurare noemi più ampi, che trovino la conciliazione, o meglio che reperiscano la coerenza tra le minori coerenze, spesso non compatibili al primo sguardo. È poiché queste operazioni si compiono dopo il momento della lettura si può dire con solo apparente paradosso che la coerenza non è nel testo ma nella memoria del lettore. Iser insiste molto sulla lettura come esperienza.” W. Iser, *L’atto della lettura*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 17

⁶⁷⁰J.P. Sartre, *Che cos’è la letteratura?*, trad.it. Milano, 1960, p. 146.

⁶⁷¹Robert Damien, *Bachelard et l’induction psychique de la lecture*, AAVV., Gaston Bachelard: *Bachelard et l’écriture*, cit., p. 274.

⁶⁷²G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 39.

“immagazzinato” è letteralmente rivissuto, acquista una nuova vita e spirito attraverso la necessità di fronteggiare una nuova situazione.” Per il nostro scopo la descrizione di Dewey è rivelatrice (...) la ricezione del testo da parte del lettore non è basata sull’identificazione di due diverse esperienze (...) ma sull’interazione tra i due.⁶⁷³”

Ecco perché, anche nei territori della rêverie, si mostra il valore centrale della relazione come elemento sotteso, taciuto, ma fondante del processo immaginativo che trova le sue forme nel linguaggio: “Bisogna esser in due – o, per lo meno, ahimè, bisogna essere stati due- per comprendere un cielo blu, per nominare un’aurora! Le cose infinite come il cielo, la foresta e la luce non trovano il loro nome che in un cuore amante. E il soffio delle pianure, nella sua dolcezza e nel suo palpito è, anzitutto, l’eco di un sospiro intenerito. Così l’anima umana, ricca di un amore eletto, anima le grandi cose prima delle piccole. Dà del tu all’universo dal momento in cui ha sentito l’ebbrezza umana del *tu*. E poi, nel chiarore nuovo di un giovane focolare, le cose diventano piccole, diventano familiari, e vicine; sono d’improvviso della famiglia. Non tanto dell’antica famiglia che ha schiacciato l’*esprit* del fanciullo sotto il peso dell’*esso*, dell’istruzione *ricevuta*, unicamente e passivamente ricevuta, ma della famiglia scelta, divinamente *incontrata* sulla strada del destino. Allora il *tu* dona alle cose un altro nome, e anche quando dà loro il nome comune, il nome antico, ecco che una risonanza ignota *tormenta* e rinnova le sillabe: - E’ là il tuo porta-penne Michel? E’ là il tuo specchio, Jeanne? Una *partecipazione* della persona apporta alle cose dei calori poetici così evidenti che tutto il linguaggio ne è magnificato.

⁶⁷⁴”

Tale intrinseca partecipazione al valore della parola che è implicito nella lettura attenta indica la possibilità di riattivare il sostrato mitico ed ancestrale dei significati. Nell’atto stesso della lettura la comprensione delle forme consente un’interrogazione più profonda ed uno svelamento di significati cui dare vita. Se l’infanzia giace al fondo dell’esperienza poetica della rêverie, la lettura è lo strumento tramite il quale tale processo si innesca, attivamente, nell’immaginario.

“Così il significato dell’opera letteraria rimane riferito a ciò che il testo stampato dice, ma esige che l’immaginazione creativa del lettore lo ricostituisca. Dewey descrisse una volta quest’atto creativo e i suoi fattori condizionanti, riferendosi all’arte in generale. “Per

⁶⁷³ W. Iser, *L’atto della lettura*, cit., p. 205

⁶⁷⁴ G. Bachelard *Préface* a *Je et Tu* di M. Buber, Aubier, Paris, 1969, pp. 7-15; 11-12. Così continua Bachelard: “Nella nostra epoca in cui tutto si spersonalizza, in cui l’artefice non firma più la sua opera, in cui l’uomo sedotto dai *cliché* cinematografici (...). La nostra dispersione spirituale nel regno dell’*esso*, a scapito del *tu* ha invaso a poco a poco il dominio delle relazioni sociali, e ci fa inesorabilmente considerare le persona come dei mezzi. (...). Allora l’orecchio è attivo poiché tendere l’orecchio è voler rispondere. Ricevere è apprestarsi a donare. Come intendere senza esprimere! Come esprimere senza intendere! Ancora una volta, la nostra sostanza spirituale è in noi solo se essa può andare fuori di noi. Essa non può andare fuori di noi, vagamente, come un odore, un bagliore. Bisogna che essa si offra a qualcuno, che essa parli a un *tu*.” Tr. della curatrice in M.Rita Abramo (a cura di) *L’esperienza dello spazio nella fisica contemporanea*, cit., pp. XIV-XV.

percepire, uno spettatore deve *creare* la propria esperienza. E la sua creazione deve includere relazioni paragonabili a quelle a cui il produttore originale si è assoggettato. Esse non sono le stesse in senso letterale. Ma in colui che percepisce, come nell'artista, gli elementi che costituiscono la forma nel suo intero debbono essere ordinati, se pur non nei dettagli, con un processo uguale al processo di organizzazione che il creatore del lavoro ha consapevolmente sperimentato. Senza un atto di ricreazione l'oggetto non è percepito come opera d'arte." ⁶⁷⁵

Ecco perché la *relazione* si configura come fondamentale nell'atto creativo e in quello ricettivo, come tensione implicita nell'esperienza estetica. "La presenza non è altrove che nel "venire in presenza". (...). In questo consiste la "stranezza": ogni singolarità è un altro accesso al mondo. (...). E cos'altro c'interessa, ci tocca, nella letteratura e nelle arti? (...). Ciò che conta nell'arte, ciò che rende tale l'arte, (e ciò che rende l'uomo un artista del mondo) non è il "bello" né il "sublime", non è la "finalità senza scopo" né il "giudizio di gusto", non è la "manifestazione sensibile" o la "messa in opera della verità", è tutto questo, certamente, ma in altro modo: è l'accesso all'origine scartata, nel suo stesso scarto, è il tocco plurale dell'origine singolare. Ed è questo che significa da sempre "l'imitazione della natura" ⁶⁷⁶.

Nel recupero di tale dimensione plurale, l'opera d'arte si vuole fuori dalla storia, fuori dai confini della centralità soggettiva. "*L'essere umano non è mai fisso... La vita dell'uomo non ha centro... L'essere umano è un alveare di esseri*"⁶⁷⁷ afferma Bachelard, e tali affermazioni mostrano chiaramente quale sia il suolo *multanime*⁶⁷⁸ del sognatore di parole che anima la sua *Poetica della rêverie* fino a delineare una poetica che, superando le due forze di *animus* ed *anima*, le ricomprenda nella figura dell'androgino.

Questo testimonia la centralità del processo della lettura inteso come momento di apertura e di sperimentazione della stessa personalità poetica: come dice lo stesso Bachelard « la meilleure preuve de la spécificité du virtuel et une virtualité du réel »⁶⁷⁹.

Appare chiaro, dunque, che «pour Bachelard, la lecture (...) est multiplication immanente des identités formelles par lesquelles le lecteur exprime les schémas directeurs de ses envergures. Ils lui font mesurer les écarts et tromper les attentes par des ascensions relatives et des ascendants relationnels. (...). Les rêveries narratives qu'elles alimentent sont des «médiations plastiques», elles jouent le rôle multiplicateur de conseils. Elles permettent au lecteur d'identifier ses forces, de les rassembler et d'y ressembler. La bibliothèque qui ordonne les textes polymorphes des ascendants, est l'équivalent de la

⁶⁷⁵ W. Iser, *L'atto della lettura*, cit., p. 216.

⁶⁷⁶ Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino, 2001, p.23.

⁶⁷⁷ G. Bachelard, *Frammenti di una poetica del fuoco*, RED, Como, 1990, p. 60.

⁶⁷⁸ Tale è la definizione che Tullio Hermil, protagonista de *L'Innocente* dà di sé stesso.

⁶⁷⁹ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit. p. 22

Bible. (...) Le Livre, quelles que soient sa forme et la variété des pratiques qu'il accrédite, est le siège d'une puissance qui libère de virtualités à réaliser.⁶⁸⁰»

Il rapporto tra lettore e autore è utile a risvegliare l'immaginazione materiale degli elementi nella reverie a dare nuova vita al sentimento poetico del mondo, in quanto alle rêverie dell'altro fanno eco quelle del lettore stesso: « L'immagine di un uomo che veglia a lume di candela mi basta per cominciare, a mia volta, a fluttuare tra pensieri e rêverie. (...) Non ho bisogno del passato degli altri. Ma ho bisogno delle rêverie degli altri per ricolorare le mie. Ho bisogno delle rêverie degli altri per ricordare il mio lavoro sotto la piccola fiamma, per ricordare che sono stato io stesso un sognatore di candela.⁶⁸¹»

È quindi « la séduction du texte (...) à la base de l'originalité du langage poétique. Le but de l'écrivain serait de créer le lecteur, de lui faire suivre le parcours interprétatif aboutissant à l'explication de sa propre individualité.⁶⁸²»

Si delinea in tal senso la presenza, nell'atto stesso della lettura di un "*cogitamus* discursif. (...) l'acte même de la lecture (...) qualifie l'intelligence active qui s'extrait des données groupées et par là abstrait en concevant leurs liaisons possible. Elle peut relater cette abstraction née de la relation dans un rassemblement, l'écrire à son tour et de nouveau la soumettre aux lecteurs qui, ainsi, transforment ce pouvoir de l'intelligence lectorale.⁶⁸³»

8. Il sentimento poetico: il fiore dell'immaginazione.

Nel processo creativo, lettura e scrittura divengono, quindi, due momenti inscindibili attraverso i quali si restituisce alla parola il valore più pieno dell'immagine che, *ripercossa* nell'animo del lettore, trova nuova vita e si esprime in nuove immagini. In tale processo di letto-scrittura si riscopre il "*fuoco del piacere del testo*⁶⁸⁴" che restituisce al linguaggio l'aspirazione, propria dell'immaginazione, all'espressione inedita del Bello.

"Mentre l'Intelletto è volto alla ricerca della Verità e il Gusto è intelligenza del Bello, il Senso Morale è comprensione di quel Dovere di cui, mentre la Coscienza insegna l'obbligatorietà e la Ragione la convenienza, il Gusto s'accontenta e la Ragione la

⁶⁸⁰ Robert Damien, *Bachelard et l'induction psychique de la lecture*, in AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p.277. "Che l'essere sia, in assoluto, essere-con: ecco ciò che dobbiamo pensare. *Con* è il primo tratto dell'essere, il tratto della singolare pluralità dell'origine o delle origini in esso. Certo il *con* come tale non è presentabile. (...) Il "con" stesso non è un soggetto. (...). Il "con" resta tra noi e noi restiamo tra di noi (...). La presenza è impossibile, se non come co-presenza (...). Il *co-* della co-presenza è l'impresentabile per eccellenza: ma non è null'altro che – e non è l'Altro de- la presentazione, l'esistenza che compare." Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p.86

⁶⁸¹ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p.53.

⁶⁸² Maria Angeles Cipres Palacin, *Le regard et la parole du lecteur au départ du processus créateur en littérature*, in AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p. 294.

⁶⁸³ Robert Damien, *Bachelard et l'induction psychique de la lecture*, in AAVV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, cit., p. 276.

⁶⁸⁴ C. Cases, *Introduzione* a H.R.Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino, 1972, p. XII-XIII.

convenienza, il Gusto s'accontenta di dimostrare il fascino (...) Il senso del Bello è (...) un immortale e profondo istinto dello spirito dell'uomo; (...). E come un giglio si riflette sul lago o gli occhi di Amarillide in uno specchio, così la semplice ripetizione orale o scritta di queste forme, di questi suoni e colori e odori e sentimenti è una sorgente duplicata di piacere. Ma un semplice rispecchiamento non è poesia⁶⁸⁵

Non mimesi, ma ri-creazione, sempre inedita ed originale, che attraverso i territori dell'arte ritrova il senso di una ricerca che conduce alle cose, all'apertura al mondo.

"Ma il D'Annunzio nella sua opera di "messa in valore" di un vocabolo, è di rado discreto. Egli è un totalitario al modo del suo Claudio Cantelmo (Verg delle Rocce, ed.1933, p. 231): "Ma le mani sublimi di Violante, esprimendo dai teneri fiori la stilla essenziale e lasciandoli cadere pesti al suolo, compievano un atto che, come simbolo, rispondeva perfettamente al carattere del mio stile- estraevano da una cosa fin l'ultimo sentore di vita, cioè le prendevano tutto quel che essa poteva dare, lasciandola esausta." Tale amore sensuale arriva fino alla calligrafia per cui egli spesso attinge da Carducci e non solo, usi della parola che mirano a colpire l'occhio o l'orecchio, usa *dubio, dubbio, coscienza, conspetto, circoscritto, ebrezza/ebbrezza, pulmone/polmone etc.* Nella bocca di Eleabani (*La chimera*, ed. 1895, p.159) il cui nome divino "era come un olio di viola", le parole odoravano "come grani di puro incenso". In Alcione leggiamo: "*Quanti per mille incognite contrade/ che pur hanno lor nomi come fiori, / selvaggi nomi ed aspri e freschi e molli/ onde il cuore dell'esule s'appena/ poi che il suon noto par rendergli odore/ come foglia di salvia a chi la morde!*" Nel Notturmo "Tanto mi piace la Zagara che se nomino il nome, sento il profumo!"⁶⁸⁶

La forza creativa di tale processo si evidenzia nel valore intimo della materia che vive nelle immagini poetiche e che da essa viene ricreata in un processo che appare rigenerarsi continuamente.

"Se per D'Annunzio nominare una cosa val quanto enunciarne l'essenza per se stessa, evocarla in forza d'un potere quasi fiabesco, è naturale che serie sonore di nomi non sembrino a lui vaghe enumerazioni, ma piuttosto tengano luogo di sintetiche precise visioni d'una moltitudine di oggetti. L'infinito del cielo stellato non trae dal suo petto espressioni generiche, né fra quella immensità s'annega il pensiero suo. No, egli si rappresenta materialmente lo spazio nominando le stelle quasiché il nome ne contenesse la quintessenza, lo spettro."⁶⁸⁷

In tal senso si riscopre nel germe dell'ispirazione dannunziana una comprensione profonda della modernità, dei motivi che la animano al suo nascere e nel suo strutturarsi. Nel *Principio poetico* così si esprime E. A. Poe: "otterremo più direttamente un preciso concetto della poesia con la semplice indicazione di alcuni di quegli elementi che fanno

⁶⁸⁵ E.A. Poe, *Il principio poetico*, in *Opere scelte*, Meridiani Mondadori, Milano, 2006, p. 1268.

⁶⁸⁶ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 403.

⁶⁸⁷ Ivi, p. 405.

nascere nel poeta un vero sentimento poetico. Egli riconosce l'ambrosia che nutre la sua anima negli astri splendenti del cielo- nelle volute di un fiore- nell'aggruppamento di piccoli cespugli- nell'ondeggiare di grano- nella flessuosità di alti alberi orientali- nell'azzurra lontananza dei monti- negli armonici aggruppamenti di nubi – nel tralucere di ruscelli a mezzo nascosti- nello sfavillare di argentei fiumi- nella quiete di remoti laghi- nelle profondità di solitarie sorgenti in cui si rispecchiano le stelle. Egli la ritrova nei canti degli uccelli (...) nelle onde che si frangono con un gemito sulla spiaggia- nella fresca brezza dei boschi- nella fragranza della violetta- nel voluttuoso profumo del giacinto nel suggestivo olezzo che nella sera gli giunge da remote isole sconosciute, su oscuri osceni, sconfinati e inesplorati. Egli al ritrova in ogni nobile pensiero- in ogni forma di idealismo- in ogni santa azione- in ogni cavalleresca e generosa impresa, spinta fino all'abnegazione. Egli la sente nella bellezza della donna- dello splendore dei suoi occhi- nella melodia della sua voce- nel suo dolce sorriso- nei suoi sospiri – nell'armonioso frusciare delle sue vesti.⁶⁸⁸

È proprio nelle cose, rivissute poeticamente dalla immaginazione si ferma, riflette, nel tentativo di poter creare una “ scienza umana della parola poetica, parola esaltata dalla volontà di scrivere⁶⁸⁹”. Una passione che muove l'immaginario alla ricerca di una *relazione* conciliatoria dell'uomo nel mondo: “Quel che importa è cogliere in me un qualche mistero umano o un qualche accordo insolito tra la mia forma mentale e la forma universale, per esprimerlo incompatibilmente e inimitabilmente pur nei limiti prescritti dal linguaggio a me sortito. Quel che m'importa è profondarmi fuori d'ogni artificio a ritrovare la sostanza della poesia, a ritrovare la midolla dell'Albero vitale, la midolla di quel Frassino eternale che in un mito attorto all'asse della terra è l'emblema della eccelsa e ampia e ramosa creazione lirica. (...) cosicchè quel bel fiore e questo mio pensiero mi sono come due aditi socchiusi ond'essi a me vennero e per ove saprà io discendere alle origini loro.”⁶⁹⁰

Fiore e pensiero diventano sinonimi di una eguale tensione verso l'alto che, seguendo il movimento di rigenerazione della fenice, si rinnovano continuamente. L'universo vegetale diviene significante di una valenza metaforica profonda per cui è nella superficie che si annidano i più profondi valori dell'immagine⁶⁹¹.

⁶⁸⁸ E.A. Poe, *Il principio poetico*, in *Opere scelte*, cit., p. 1287-8.

⁶⁸⁹ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p.72.

⁶⁹⁰ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto ...*, in *Prose di ricerca*, vol.II,, p. 191.

⁶⁹¹ Come in Montaigne è dirompente il corpo nudo (“Voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo. Si leggeranno qui i miei difetti presi sul vivo e la mia immagine naturale per quanto me l'ha permesso il rispetto pubblico. Chè se mi fossi trovato tra quei popoli che si dice vivano ancora nella dolce libertà delle primitive leggi della natura, ti assicuro che ben volentieri mi sarei qui dipinto per intero, e tutto nudo.” M. de Montaigne, *Saggi*, Oscar Mondadori, Mondadori, Milano, 1979, vol. 1, p. 4), esso dice, nell'immagine presente nella parola, una rivoluzione del dire stesso. Anamorfosi del senso che viene traslato e capovolto, perché in esso si riscopre il valore della superficie che parla in un linguaggio che si comunica all'immaginario.

“Un arbre est bien plus qu’un arbre dice un poeta (Gilbert Socard). L’albero sale verso la luce più preziosa del suo esser, ed è così che in molte poesie gli alberi porta-frutti sono alberi porta-lampada. (...). Quando il sole di agosto ha lavorato le prime linfe, lentamente il fuoco sale al grappolo. L’uva si schiarisce. Il grappolo diventa un lampadario che brilla sotto l’abatjour delle larghe foglie. È nascondere il grappolo che dovette originariamente servire la pudica foglia della vite.⁶⁹²” All’interno di questa tensione metamorfica nasconde una “una sorta di corrispondenza baudeleriana (...) attiva a partire dall’alto, dai vertici, come se certi valori di vertice venissero ad eccitare i valori di base. Più condensato ancora di una sentenza poetica, possiamo ricevere in dono da un poeta raro il germe stesso di un’immagine, un’immagine-germe, un germe-immagine. Ecco la testimonianza di una fiamma che brucia nell’intimità dell’albero.⁶⁹³”

Il *fiore intimo del fuoco* è ciò che consente lo sbocciare dell’immaginazione che illumina, come una scintilla, il valore profondo dell’immagine poetica.

“Ci sono alberi che hanno del fuoco nei loro germogli. Per D’Annunzio l’alloro è un albero così caldo che il suo tronco, spogliato di rami, si ricopre subitamente di germogli che sono altrettante “scintille verdi” (*Il trionfo della morte*, Milano 1956). Un sognatore novalisiano accetterà facilmente, come uno degli aforismi degli assiomi della poetica del mondo vegetale, questa formula: i fiori, tutti i fiori sono fiamme- fiamme che aspirano a divenire luce. Questo divenire luce ogni sognatore di fiori lo sente (...). Il poeta sognatore vive nell’aureola della bellezza, nella realtà dell’irrealtà. (...) Non può allora comprendere il fiore se non animando le fiamme del fiore con fiamme di parola.⁶⁹⁴”

Il fuoco anima, tenendole ardenti, immagini sulle “fiamme della vita vegetale. Comincia così il regno delle immagini decisive, delle decisioni poetiche. Ogni poesia è un inizio. Proponiamo di designare queste immagini-frase, ricche di una volontà di espressioni nuove, con il nome di *sentenze poetiche*. Il nome di frammenti utilizzato dai frammentisti fa loro torto. Non v’è nulla di spezzato in una immagine che la sua stessa condensazione potenzia. Avendo un dizionario delle più belle sentenze dell’immaginazione dogmatica, una botanica di tutte le piante coltivate dai poeti, forse decifreremmo i dialoghi tra i poeti e il mondo.⁶⁹⁵”

È chiaro come in tale ricerca di restituire un valore inedito al linguaggio, l’indagine profonda nelle pieghe della parola, sveli, nello studio di un lessico tecnico ed erudito, non una scelta effimera o esornante, bensì un tracciato che costituisce il valore stesso dell’artificio retorico come costruzione di un universo linguistico che *connoti* l’immaginario, rifondando il tessuto linguistico ordinario. “Nel *Prodromo della flora toscana*

⁶⁹² G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p.74

⁶⁹³ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p.71

⁶⁹⁴ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 75.

⁶⁹⁵ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p.70.

di Teodoro Caruel⁶⁹⁶, pubblicato nel 1860 e presente nella sua e presente nella biblioteca del Vittoriale con una legatura che si direbbe del periodo e del gusto della Capponcina, “con la indicazione dei luoghi nei quali si trovano, del tempo della loro fioritura e fruttificazione, dei loro nomi volgari ed usi.” Il riconoscimento è confortato da un nucleo di appunti autografi di D’Annunzio rifusi in *Alcyone* (...). La mera schedatura dei passi di Caruel compendiatati negli appunti autografi, accostati alle liriche alcionie che li rielaborano- *L’asfodelo* su tutte- con o senza il sussidio del Tommaseo-Bellini, indica con eloquenza perentoria la dinamica del procedimento dannunziano⁶⁹⁷. A ciò si deve aggiungere che “il reticolato strutturale di *Alcyone* poggia su due assi cartesiani: il raggruppamento delle liriche per nuclei geografici e il loro ordinamento per sequenza stagionale; spazio e tempo. Sulla insistita partizione geografica del Caruel, e sulla sua costante attenzione ai periodi di fioritura (disposti nella *Statistica botanica della Toscana*⁶⁹⁸ in un organico calendario botanico) D’Annunzio dovette dunque confermarsi nell’idea ordinativa, conferendo alla flora una funzione strutturale di spiccato rilievo. Riflettiamo un momento: se nel cielo delle *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi*, *Maia* svolge il tema del Mare ed *Elettra* celebra l’encomio degli Eroi, *Alcyone* deve leggersi soprattutto come laude della Terra e del Cielo. E che il Cielo scandisca le stagioni della Terra lo rammenta ancora *L’Asfodelo*⁶⁹⁹”

La ricerca di una espressione che si faccia svelamento della realtà delle cose, propria della poetica più schiettamente simbolista, scopre, anche nelle pieghe dell’opera dannunziana, il precisarsi di un’*ars poetica* accorta alle modalità del suo operare e del suo formarsi, natura innestata, nella più estranea naturalità del mondo. Proprio l’attenta scelta del lessico offre uno degli aspetti più affascinanti e complessi di una costruzione poetica che trasferisce l’attenzione al particolare del mondo a quella della parola poetica inaspettata.

“Con i poeti del nostro tempo siamo entrati nel regno della poesia brusca (...) che vuole sempre vivere di parole originarie. La poesia è uno stupore esattamente al livello della parola, nella parola, attraverso la parola. (...). Ma dobbiamo ritornare al programma più preciso delle nostre ricerche sulle immagini vegetali della fiamma affrontando alcuni esempi più semplici dell’affinità tra luci, fiori e frutti.”⁷⁰⁰

Così la “sovra-immaginazione”⁷⁰¹ non si concentra necessariamente su immagini ardite (si pensi ad alcuni prodotti del dadaismo o del surrealismo) in quanto “la *rêverie* è una forza

⁶⁹⁶ *Prodromo della flora toscana ovvero catalogo metodico delle piante che nascono selvatiche in Toscana e nelle sue isole, o che ci sono estesamente coltivate con la indicazione di luoghi nei quali si trovano, del tempo della loro fioritura e fruttificazione, dei loro nomi volgari ed usi*, di Teodoro Caruel, Aiuto Professore di Botanica nell’Istituto di Studi superiori in Firenze, Firenze, coi tipi di Felice Le Monnier, 1860.

⁶⁹⁷ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 135

⁶⁹⁸ *Statistica botanica della Toscana ossia saggio di studi sulla distribuzione geografica delle piante toscane* per Teodoro Caruel, Firenze, Pellas, 1871.

⁶⁹⁹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., 149.

⁷⁰⁰ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p. 73.

⁷⁰¹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 148

che “lavora” il panorama del mondo, la sua natura materiale e i frutti del suo lavoro-quelli che Bachelard chiama i “fiori” dell’immaginazione, (...) immagini come “*fleurs d’un instant*, figure momentanee che si sfaccettano alla superficie della *force imageante*, la quale permane indistinta e oscura nel fondo, matrice di ulteriori forme. L’immaginazione viva, è, in altre parole, è quella che si presenta come *energheia* eccedente in ogni momento gli *erga* che produce. (...). Come direbbe Mircea Eliade, l’atto della *rêverie* è un atto cosmogonico, di una cosmogonia continuamente ripetuta, cioè che sempre di nuovo retrocede alla radice di quell’atto per dissolversi il suo medesimo prodotto. (...). La *surréalité* è il dover essere che muove l’immaginazione. Se a un certo momento Bachelard si placherà nei prodotti della *force imageante*, le immagini, questa è però, un primo luogo, ai suoi occhi, una freccia, un vettore.”⁷⁰²

Una poetica della meraviglia che scopre nel gusto archeologico le sue *corrispondenze*, in un tempo, quello della parola profondo di echi e rifrangenze passate.

Come sottolinea il Ghibellini “D’Annunzio non si limitò a tesaurizzare nomi di piante e di luoghi, di modi e tempi di fioriture, sparsamente usufruibili nel tessuto del poema; di fiore in fiore, di plaga in plaga, di mese in mese, lo stesso ritmo cumulativo e iterativo della lettura vocabolaristica si convertì in matrice ispirativa di poesia.”⁷⁰³

Tale caratteristica non sfuggì a Bachelard che, con lo spirito di un botanico a passeggio si premura di raccogliere “i fiori poetici”⁷⁰⁴, di cogliere il *fiore dell’immaginazione dannunziana*.⁷⁰⁵ Nel silenzio solitario intorno alla fiamma si comprende bene come “tra tutti i fiori, la rosa è realmente un focolaio di immagini per l’immaginazione delle fiamme vegetali.”⁷⁰⁶

Il fiore bello esprime in sé la complessità della parola come spazio dell’abitare del senso. Meraviglia e finitudine si compenetrano nella apparente naturalezza della cosa, raffinata da un istinto che ha generato mille metamorfosi, che ha saputo costruire, *senza perché*⁷⁰⁷, quella eccezionale originalità. Così la parola, quando ne viene superato il valore d’uso, si fa cosa, si fa rosa ed diviene viatico di una conoscenza estetica che esplora e definisce nuovi territori di bellezza⁷⁰⁸.

⁷⁰² G. Sertoli, *Gaston Bachelard o la felicità*, cit., pp.54-7

⁷⁰³ P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D’Annunzio*, Firenze, Leo s. Olschki editore, 1985, p. 148.

⁷⁰⁴ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p.32.

⁷⁰⁵ Per l’incidenza del tema nell’opera del pescarese si confrontino nel volume delle *Prose di ricerca* succitato anche gli ulteriori riferimenti presenti alle pp. 38, 268, 821, 869, 871 e 872.

⁷⁰⁶ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p. 77

⁷⁰⁷ Così la celebre lettura di Heidegger problematizza la composizione mistica dell’Angelo cherubico di Silesio (*La rosa è senza perché; fiorisce poichè fiorisce,/ di sé non gliene cale, non chiede d’esser vista*) : “La rosa è rosa senza che al suo esser-rosa debba appartenere un *reddere rationem*, (...). L’uomo è veramente nel fondamento più nascosto della sua essenza soltanto quanto, a suo modo, è come la rosa – senza perché. (...). Il suo fiorire è un semplice “*schludens* da sé” (...).” M. Heidegger, *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano, 1991, pp.72-73.

⁷⁰⁸ Così commenta Ruffini le parole di Craig su Irving: “Irving era naturale e tuttavia altamente artificiale. Era naturale in quanto non faceva pensare né a una scimmia né a un dio, ma a un uomo.

“Il sognatore di rose deve vedere tutto un rosaio nel suo focolare. Talvolta sembra che nascano fiori dal carbone fiammeggiante. (...). Qual è l’origine di questo grande sogno in rosso e in nero? Il fiore o il focolare? Per me l’immagine del poeta gioca due volte, e due volte gioca violenta. (...). Nulla può fermare un immaginante che vede in ogni luce, dei fiori. Un temperamento poetico più ardente dirà con maggiore passione il fuoco delle rose. L’opera di D’Annunzio è ricca di rose in fuoco. Nel grande romanzo *il fuoco* leggiamo” (p. 78) “ “Guarda le rose rosse!” “Ardono. Sembra che abbiano nella corolla un carbone acceso. Ardono veramente.” (Milano, 1970 p.249) L’osservazione è così semplice! A un lettore frettoloso può sembrare persino banale-. Ma lo scrittore ha voluto darci il dialogo di due amanti nel fuoco delle passioni. I fiori rossi possono segnare una vita. Qualche riga più avanti il dialogo riprende: “Guarda, diventano sempre più rosse. Il velluto di Bonifazio. . ti ricordi? La stessa forza.” “L’interno fiore del fuoco”. In un’altra pagina, quando D’annunzio segue il lavoro dei vetrai, l’immagine si inverte. È il vetro fuso che richiama il nome di un fiore, nuova testimonianza delle azioni reciproche dei due poli di una bi-immagine: “le coppe nascenti oscillarono in cima dei ferri tra rosee e azzurrognole come i corimbi dell’ortensia in punto di variare.” Così reciprocamente, il fuoco fiorisce e il fiore si illumina. Si potrebbero sviluppare senza fine questi due corollari: il colore è un’epifania del fuoco, il fuoco è un’ontofania della luce. davanti al mondo dei fiori ci troviamo in uno stato di immaginazione dispersa. (...). Ogni fiore è un’aurora.”⁷⁰⁹

La parola si fa corpo, si carica del valore della materia, si trasforma attraverso cui l’autore sperimenta le dimensioni conoscitive della lingua. Il nome di un fiore ispira le volute del fuoco, *il fuoco fiorisce e il fiore si illumina*, la parola custodisce il segreto creatore delle cose del mondo.

9. Oltre la parola: la musica del testo

“Dove la musica parla, tutto il resto è silenzio. Ogni altra parola è inopportuna perché interrompe quell’armonia segreta che nasce in ciascuno di noi, se abbiamo ricevuto con raccoglimento la rivelazione dell’arte divina. Parrebbe soltanto che la sinfonia, la potenza numerosa e impetuosa dell’orchestra, il rapimento dei grandi turbini orchestrali dovesse oggi convenire all’ansia del nostro spirito. (...) Sempre la musica, la più tenue e la più vasta, rapisce e solleva il nostro sogno profondo, il nostro desiderio e il nostro dolore, la

Era artificiale, come sembravano artificiali certe piante- noi li chiamiamo fiori artificiali perché effettivamente sono vivi e crescono. Come questi era artificiale, Irving- *come un’orchidea*- come un cactus- esotici e maestosi, inquietanti, e composti in modo così particolare da essere definibili come qualcosa di architettonico- affascinanti come lo è tutto ciò che ha forma e proporzione”. E stavolta l’immagine è la natura impregnata d’artificio del fiore esotico.” F. Ruffini, Teatro e Boxe, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 43.

⁷⁰⁹ G. Bachelard, *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, cit., p.79.

nostra speranza e la nostra aspettazione. (...) Anche il canto del violino, anche il canto del violoncello, in chi è nello stato di grazia verso il suo Dio, cioè verso la divinità della Patria, può suscitare un brivido eroico. La musica è sempre un linguaggio che risponde al nostro intimo linguaggio, ha sempre una risposta per ciascuna domanda. Oggi noi non le domandiamo la consolazione e l'oblio, ma le domandiamo l'incitazione e il presagio.⁷¹⁰

Tale pagina dei Taccuini risale al 1918. Le parole di D'Annunzio a Venezia sembrano qui fare eco a quelle pronunciate anni prima da Stelio Effrena, protagonista del *Fuoco*.

“ “La musica è il principio e la fine del verbo umano” “Io avvicino così le persone del dramma allo spettatore. (...) Su la scena comune quelle immagini sono distanti, così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto con i fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente poiché rischiaro i fondi più segreti della volontà che li produce. (...) Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo.”⁷¹¹” Così si produce l'eccezionalità di un'idea grandiosa: fare rivivere l'ebbrezza del teatro dionisiaco oltre Wagner, in forme e modi drammatici che possano attingere al sostrato italico antico e moderno senza trascurare di recuperare l'universo mitico del teatro greco⁷¹².

La musica risulta un elemento essenziale per l'evoluzione della poetica di quegli anni anche perché essa appare strettamente legata alla poesia. Come nel caso degli *intermezzi* di Demetrio Aurispa che tanto affascinano il giovane Giorgio in quanto “erano quasi sempre ispirati da una poesia.” Come quello “che il violinista aveva tessuto, un giorno di ottobre, su una lirica di Alfredo Tennyson nella *Principessa*. Egli medesimo, Giorgio, aveva tradotto i versi, perché Demetrio li potesse intendere. E glieli aveva proposti per il tema⁷¹³”, “versi che terminano con “O Morte nella vita, i giorni che non sono più!”⁷¹⁴”. A quei versi il violino dà voce: “e il violino diceva: “Tristi come l'ultimo raggio rosseggiante su la vela che naufraga con tutto quel che amiamo, così tristi i giorni che non sono più” E il violino diceva piangendo: “O Morte nella Vita, i giorni che non sono più!”⁷¹⁵”

E l'anafora della frase riprende come un ritornello musicale il verso cercando, nella pagina, il sottofondo muto della musica che dica, con la melodia, i versi. Questa ricerca vede nel

⁷¹⁰ G. D'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, cit., p. 315.

⁷¹¹ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 193.

⁷¹² Questo il dialogo con Daniele Glauro, alter ego del protagonista, sotto la cui finzione letteraria si nasconde Angelo Conti, già amico e confidente letterario dell'autore: “ “Il dramma non più essere se non un rito o un messaggio” sentenziò allora Daniele Glauro. “Bisogna che la rappresentazione sia resa nuovamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui si incarna su la scena come dinanzi all'altare il verso d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi” “Bayreuth!” interruppe il giovane Hoditz. “No il Gianicolo” gridò Stelio Effrena (...) “L'opera di Riccardo Wagner” egli rispose “è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale” ” Ivi, p. 125

⁷¹³ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit. p. 159

⁷¹⁴ Ivi, p. 160

⁷¹⁵ Ivi, p. 160

panismo il raggiungimento di una dimensione quasi liquida della parola, trasfusasi nella natura, in cui la parola vuole, tornando fino allo stato del fanciullo pagano e inconsapevole delle proprietà del linguaggio articolato, recuperare un piacere che è nella natura, lo sbocciare del fiore. *L'interno fiore del fuoco* diviene così la figura di un'aspirazione della parola a farsi essa stessa natura, mantenendo al suo interno la sua propria natura costruita, artificiale. Naturalezza ed artificio si danno insieme come la ricerca di un difficile equilibrio nella creazione di una *favola bella*.

"Gigli di Susa, e cavi e incurvi ad arte / come la voluttà che il vello cela..." Una parola, tre parole. In una stessa visione il soffio dell'ode fa del conquistatore e del profeta una sola potenza, una sola cadenza. Te ne ricordi? Le prime cinque strofe respirarono nel respiro non interrotto. Poco più tardi, in un sopore più chiaro, in una musica più percossa, la sesta la settima l'ottava erano compite, erano perfette. Erano recenti, erano remote, scritte come i segni nella palma della mano che si chiude e si riapre, che si apre e si richiude. Pareva che un lembo della carne, un lembo dell'anima s'avvolgesse come s'avvolge e si svolge il rotolo da scrivere e da cancellare, da leggere e scordarsi, in una maniera più facile di una immagine usuale, più oscura di una parvenza nata da un senso incognito, vera e incredibile come un disegno senza contorni ma pur vivente e movente, come una maestria senza studio.⁷¹⁶ Come il fiore, la parola cerca la sua bellezza il suo splendore. L'artificio della sua genesi deve essere dissimulato, ridotto a una lontana eco, la musica interna della parola deve lasciare il posto alla sua qualità espressiva, come quella che emerge dalle profondità del Golfo Mistico durante una rappresentazione teatrale:

*"Dal Golfo Mistico la musica saliva in illusione di luce; le note si convertivano in raggi di sole primaverile, si generavano col giubilo del filo d'erba che fende la terra, della corolla che si apre, del ramo che mette le gemme, dell'insetto che mette le ali. E tutta l'innocenza delle cose che nascono entrava in noi, e l'anima riviveva un non so che sogno dell'infanzia lontana!"*⁷¹⁷

La vocazione della parola poetica è quella di superare se stessa di andare oltre i confini del proprio significato ed aspirare ad una grandezza lirica, al di là della prosa.

"D'Annunzio intende andare oltre la "consuetudine letteraria"; l' "abolizione totale della consuetudine letteraria", di cui egli appunto discorre, concerne anche la possibilità di costruire un nuovo, liberissimo periodo non intralciato da ossatura sintattica troppo massiccia (...). D'Annunzio si è sempre trovato meno impagliato nel respiro lungo delle sue strutture metriche che nella libertà organizzata della prosa. Difatti proprio alla sintassi poetica fa riferimento continuo la sintassi della sua prosa. (...) Sin dagli anni del *Fuoco*

⁷¹⁶ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 789.

⁷¹⁷ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, p. 132.

augurava per sé “periodi armonizzati come strofe liriche”, con la “linea ritmica” chiusa, “a similitudine d’una figura disegnata con un sol tratto a mano libera.”.⁷¹⁸

La vocazione della parola ad esaltare il ritmo della frase, l’attenzione a liberare la sintassi dalle prospettive logico narrative, si precisa dal *Fuoco* in poi come il tentativo di una sintesi superiore che abolisca, oltre alle distanze tra l’uomo e la natura, quella delle loro stesse espressioni, ricercando una sintesi che possa ricomprendere accanto al gesto eroico il ripiegamento, accanto al suono la pausa, accanto alla parola il silenzio.

“E’ vero, Daniele, quel che tu mi comunicasti un giorno: la voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono” (...) “Il suono del vento simula ora i gemiti d’una moltitudine atterrita, ora gli ululi delle belve, ora il croscio delle cateratte, ora il gremito degli standardi spiegati, ora lo schermo, ora la minaccia, ora la disperazione. La voce del vento è la sintesi di tutti questi rumori, è la voce che canta e che racconta il travaglio terribile del tempo, le crudeltà del fato umano, la guerra eternamente combattuta per un inganno che eternamente si rinnova.” “E tu hai mai pensato che l’essenza della musica non è nei suoni?” domandò il dottor mistico. “Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni.”⁷¹⁹

Se ciò risulta “di marcatura francamente simbolista” è chiaro che “le “strutture progressive” del periodo dannunziano siano simboli sensibili che col significato non hanno rapporto; o meglio figure che significano “qualcosa” anche quando il significato e l’immagine espressa, la sostanza dei contenuti, non suggeriscano di per sé quella struttura. Resta però denominatore comune a questi tipi la continuità tra gli elementi ritmico-sintattici (le “unità melodiche” di estensione sillabica man mano crescente) che non è la continuità di tipo logico- narrativo, ma puramente figurativa, una sorta di teatralizzazione verbale.”⁷²⁰

L’esperienza teatrale arricchisce effettivamente l’immaginifico di una esperienza ulteriore in cui si può realizzare l’utopia di Stelio Effrena: “Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l’atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto più apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come dalla verità stessa del celato essere che opera in loro. E il loro linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria, toccherà l’estremo limite della potenza verbale,

⁷¹⁸ G. L. Beccaria, *L’autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D’Annunzio*, cit., p. 287.

⁷¹⁹ G. D’Annunzio, *Il fuoco*, cit., p.192.

⁷²⁰ Ivi, p. 289

poiché sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall'orchestra alla fine dell'episodio tragico.⁷²¹

La parola si sottrae così ad ogni riduzione ordinaria anzi "la resistenza del mezzo, nel passaggio dall'italiano al francese offre dunque a D'Annunzio l'incentivo per precisare i suoi intenti, per accentuare le linee di forza su cui poggia la *Città morta*, per marcare certe intensità, per rimuovere certa patina ridonando consistenza ai fantasmi "nell'immobilità della luce mattutina" si chiudeva elegantemente la didascalia proemiale; "dans l'immobilité de la lumière du matin, rendeva Hérèlle, il senso di fragilità- legato alla natura anche grammaticale di *immobilità*- sarebbe stato rimediato con l'abolizione dell'astratto: *dans la lumière éclatante du matin*"⁷²²

Si consegue così "il crollo dello spessore cronologico, la sgomenta identità tra *anciens et modernes* parimenti "sospesi sui più orribili abissi" (...) informa su di sé il linguaggio, la cui "longueur" ammessa da D'Annunzio nella lettera alla Bernhardt e tuttavia giustificata, diviene giustificabilissima per chi pensi alla funzione, per così dire acronica e metacronica del ritmo lento, per così dire, acronica e metacronica del ritmo lento: che rende esasperante al lettore moderno l'intergrazione nel teatro "primitivo" o nell'epica medievale.⁷²³

Lo stile dannunziano si va precisando verso la "combinazione del massimo di contenuto analogico con il massimo di libertà ed aereazione sintattica, di linearità e semplicità sintattica, privilegiata nell'ultimo D'Annunzio tanto per l'inventiva tematica quanto per quella stilistica. L'impegno di tale "significante" come autonomo segno formale, come singolare figura ritmico-sintattica" muove verso un "legato del discontinuo"⁷²⁴. Ben si nota come ciò che interessa, all'interno della ricerca teatrale di questi anni, sia la messa a fuoco di un tessuto immortale della parola che possa avere valore performativo al di là della pagina. Alla definizione della drammaticità della scena collabora una ricerca sonora in cui "la lingua è *phonè*, e il vocabolo, in prima istanza, non è che melodica successione di fonemi"⁷²⁵. Quindi la "parola che nasce per essere pronunciata assegna, per sua stessa

⁷²¹ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 192-3

⁷²² P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio*, cit., p.248

⁷²³ Ivi, p. 244 "Leonardo è ormai perduto nel suo sogno di "trovare intatti, nei loro sepolcri occulti, i suoi principi Atridi" "...les princes Atrides" traduce Hérèlle- dansf leur occultes tombeaux"; "ses princes Argives- ribadisce D'Annunzio- Dan leurs sépulcres cachés". Il possessivo è il segno d 'un patto tragico, d'un legame ciò irrimediabilmente sancito tra Loenardo e i suoi principi. Ma quel *sépulcres cachés*? La preziosità, lo scarto evocativo rispetto alla *langue*, tentato da Hérèlle con l'anticipo desueto dell'aggettivo (*occultes tombeaux*) era assicurata dalla correzione *tombeaux/ sépulcres* ma "Cachés"? Varrà a rimuovere un'assonanza cacofonica, *sépulcres: occultes*, affidando alle sole ragioni del significante il messaggio? "Io sono certo – scrive D'Annunzio a Pozza- che talune melodie della mia tragedia, indipendentemente dalla significazione "letterale" toccheranno a dentro le anime ingenuie e rudi" p.250

⁷²⁴ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit., p. 298

⁷²⁵ Katia Angioletti, *Dal sensualismo all'oblio. Modalità di fruizione nel teatro di G. D'Annunzio*, in M. Mazzocut-Mis, *Estetica della fruizione*, Milano, Lupetti, 2008, p. 321.

natura, un rilievo non secondario all'aspetto fonetico, e tanto più questa attenzione sarà manifesta, quanto più il fonema sarà in sé percepito come latore di senso.⁷²⁶

La parola finisce per trovarsi in un contesto significativo che assume un suo proprio procedere musicale, come se le stesse liste di carta utilizzate per scrivere il *Notturmo* fossero fatte pentagrammi su cui dare vita ai colori, ai tempi delle note per costruire una frase musicale.

“Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, (...), quando il silenzio fu fatto in me (...) dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. (...) M'era vietato il decorrere e in ispecie il decorrere scolpito: né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediari o testimoni tra la materia e colui che la tratta. (...) Allora mi venne alla memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato.”⁷²⁷ Così la scrittura si fa una esperienza scultorea, tattile in cui si esasperano gli aspetti fisici della parola, di quel corpo che la esprime e che la imprime sulla carta.

“Subito le mie mani trovano i gesti (...). Prendo una lista, la palpo, la misuro. Riconosco la qualità della carta dal lieve suono. (...). È simile a un cartiglio non arrotolato, simile a uno di quei cartigli sacri che i pittori mettevano nelle loro tavole. V'è un che di religioso nelle mie mani che lo tengono. Un sentimento vergine rinnova in me il mistero della scrittura del segno scritto. Odo crepitare il cartiglio tra le mie dita che tramano. (...). *Nulla dies sine linea*. (...) Fuoco dell'ispirazione che d'improvviso fondeva l'antico e il nuovo in una lega incognita.”⁷²⁸

Una scrittura che cerca di evadere dalle restrizioni della sintassi della lingua, che si produce al di là delle convenzioni logico- argomentative, che cerca di evadere dai limiti del linguaggio ordinario. “L'osservazione che D'Annunzio fa di passata sulla punteggiatura in un passo delle *Faville* riandando alle sue prove scolastiche giovanili (là dove si dichiara “nemico delle virgole come la Cicogna *invisa colubris* è nemica delle serpi” nemico del periodo frastagliato da quei fitti “banchi del costrutto” perché “costrutto molto vircolato è costrutto molto bacato” come “certo cacio vermicoloso” d'Abruzzi intrecciato e ammatassato di vermicciuoli) è più che un'arguzia, vista col senno di poi. Se ci rimanda cioè alla più matura pratica sintattica dell'ultimo D'Annunzio prosatore in cui il diradarsi della punteggiatura è indice anche di un distacco accentuato dalla costruzione narrativa intessuta su forti legami e spezzature sintattiche a sfondo logico (come ambiva ad essere quella di tipo naturalistico).⁷²⁹

⁷²⁶ Ivi, p. 322.

⁷²⁷ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., pp. 3-4.

⁷²⁸ Ivi, p.6.

⁷²⁹ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit., p.282.

Oltre il naturalismo e oltre il simbolismo, la parola acquista un movimento incessante e liquido che sembra fuggire: "Non scrivo su la sabbia, scrivo sull'acqua. Ogni parola tracciata si dilegua, come nella rapina d'una corrente scura."⁷³⁰

Tale scelta verso la "progressiva valorizzazione del periodo "senza bachi del costruito" costituisce una sorta di valorizzazione di un *segno*, o *significante ritmico- sintattico* congruente all'interno legame istituito tra due realtà direttamente permeabili: le cose descritte e le immagini suscitate. Di spiccato rilievo comunque è la funzione, più che logica, segnatamente ritmica, orale, che l'autore attribuisce alla punteggiatura, al suo diradarsi come del resto alla sua insistita presenza (*Notturmo*); che è quella di spaziare opportunamente l'insieme del periodo, vocale e recitativo, (...). Nell'un caso e nell'altro D'Annunzio prosatore ci fa assistere ad una fuga dalla "prosa" sia dal periodo rotto di incisi, parentesi, fratture ed elementi ritardanti.⁷³¹

La parola trova una sua nuova possibilità d'espressione proprio nell'assenza della visione, ormai completamente interiorizzata, che non ha più occhi per accedere al linguaggio del mondo delle cose. Così il poeta esprime una ultima volontà di "transumanarmi disumanarmi imbestialirmi indiararmi annientarmi rimodellarmi."⁷³² in cui rivive il valore profetico della parola che fu degli indovini.

"Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti rivolti verso il futuro? Come rivelatori dell'avvenire? Quale Tiresia metteva la sua bocca d'indovino del sangue dell'ariete nero sgozzato sopra la fossa, tale io bevo del mio sacrificio; e non vedo il futuro, né vivo nel presente. Ma solo il passato esiste, solo il passato è reale come la benda che mi fascia, è palpabile come il mio corpo in croce. Sento il fiato e il calore delle mie visioni. Nel mio occhio piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocatore, continuamente in travaglio. (...)."⁷³³ La cecità offre la possibilità di un ascolto assoluto in cui riscoprire nella scrittura il legame intrinseco tra "la musica e il silenzio. (...). Mi conviene per ora approfondire i miei studi di contrappunto (...) nel senso di un'intuizione giovanile così espressa: "IO sento che le mie più belle parole sono *stillanti di silenzio*, come stillano acqua le ninfe divelte sott'acqua." No v'è giù qui un indizio e forse un indizio del lavoro *in profondità*, che io prosiegua? Non v'è già qui un cenno della regola che io osservo nel nutrire *le mie radici*?"⁷³⁴

⁷³⁰ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 11. Cfr. Catullo, carme 70 in Catullo, *Carmi*, Milano, BUR, 2001, p. 332- 3: "Nulli se dicit mulier mea nubere malle/ Quam mini, non si se Jupiter ipse petat. / Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti/ in vento et rapida scribere oportet aqua." (Dice la donna mia che mai sposerebbe nessuno, escluso me, neppure se la volesse Giove. Dice così, ma ciò che una donna dice a chi l'ama/ scrivilo sopra il vento, sopra l'acqua che fugge).

⁷³¹ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit., p.282.

⁷³² G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine...* in *Prose di ricerca*, vol.II, p.256.

⁷³³ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 11.

⁷³⁴ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine...* in *Prose di ricerca*, vol.II, p. 192.

Musica e silenzio collaborano insieme alla costruzione inedita della prosa che esalta la sua vocazione enumerante, paratattica eliminando, nella scrittura, ogni discorsività logico-narrativa a favore di una “virtù d’intonazione (...) che fonde le “isole” autonome dei membri del periodo in una struttura strofica, perché le mette in rapporto reciproco più come “unità melodiche” che come unità sintattiche.”⁷³⁵ Si recupera il valore panico della parola che si compone in versi musicali che esaltano il valore sensibile del significante in un canto lirico che, qui, si produce ai confini della prosa. La “germinazione analogica entro un periodo unico” lascia il posto alla “direzione entusiasta della frase scritta “con un sol tratto”⁷³⁶ recuperando, nella scrittura, la musicalità degli elementi: “Ho sete, ho sete. Incomincia nella sera il canto delle acque. Un profondo fiume di musica solca la valle. Non è più l’Arno? È la melodia. (...). Tanta sete ho nel corpo, che mi sembra di non aver più corpo. Ma la mia sete non è la mia anima? Tanta anima ho nel corpo che non ho più corpo.”⁷³⁷

Beccaria sottolinea questa trasformazione del procedere prosastico che si evolve dalle *Novelle*, attraverso il *Fuoco* e il *Notturmo*, fino alle pagine del *Libro segreto* in cui sono “sempre meno frequenti le relative, le consecutive, né si giunge a gradi di subordinazione superiori al secondo. Assenti o quasi i gerundi, se non in funzione di elemento simmetrizzante. Sia nel dinamismo musicale teso verso il periodo lungo libero da fratture e disegnato con un sol tratto, sia nel periodo, all’opposto, raggelato nel dinamismo contrappesato della prosa simmetrica, si tendono fuori sempre più gli elementi subordinati. La tendenza alla poesia di cui si diceva poc’anzi, non vuol dire semplicemente che i periodi siano franti in misure poetiche. È interessante osservare che nel *Notturmo* compaiono novenari (...) e versi affiorino con insistenza in raggruppamenti strofici.”⁷³⁸

Si esprime in tali opere una volontà di metamorfosi del poeta che vuole rinascere nelle parole stesse, lasciare in esse il suo testamento sensibile, voce e parola in un continuo fluire musicale.

“Effettivamente man mano aumenta la sfera delle impressioni conoscitive e si allarga la portata evocativa della prosa, aumenta anche linearità e simmetria della disposizione sintattica. Il fatto comunque di maggior rilievo resta quell’esibizione a catena di analogie e trapassi fantastici disposti in moduli di intonazione preconcepita, nel periodo simmetrizzato a cadenzamento strofico, capace di risolvere in termini di ritmo l’incapacità “originaria” di una risoluzione del discorso in termini di narrazione (...) è una dinamica musicale- analogica dei temi, non una loro prospettiva; una dinamica dei rapporti che si

⁷³⁵ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit., p. 305.

⁷³⁶ P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 291.

⁷³⁷ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca*, vol. II, cit., p. 63.

⁷³⁸ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit., p. 306.

succedono con una “sensualità” che rapisce lo scrittore “fino alla più alta ebrezza musicale”.⁷³⁹

La scrittura e l’arte, autentiche e vere “più vera della mia prima vita” trovano nella musicalità assoluta del discorso poetico la più vera possibilità di espressione, quella che contiene al suo interno i momenti rigeneratori del farsi poetico che trovano emblema nella figura della fenice. Così al prodursi istantaneo della poesia attraverso un continuo ricominciamento corrisponde una “specie di ritmo fatale che segue il disegno d’una melodia da svolgersi, d’una armonia da ampliarsi. Perché risalendo sulla scala tetra dopo quello squasso inatteso che pareva quasi voler provare la resistenza delle mie radici inespugnabili, perché la profondità della mia angoscia di creatura incompiuta, perché l’oscuro travaglio delle mie divinazione e ricordi indivisi, perché il ratto verso la salvezza eterna preceduto da una specie di stupore e di sopore sensuali, perché infine quella vicenda istantanea di perdimento e di rinascimento, e quella fede istintiva nel dolore che ci crea di sopra a noi medesimi e di là da noi medesimi.”⁷⁴⁰

Attraverso una *parola ferita*⁷⁴¹, che porta su di sé i segni dell’attraversamento della corporeità e della finitudine, l’ansia di rinascita si concreta nella gestazione della *musicata parola*.

Tale ricerca affannosa, condotta nel buio della cecità e poi della solitudine, conducono il poeta all’ampliamento delle proprie capacità di comprensione ed espressione. “Un nuovo stile comporta un nuovo orizzonte conoscitivo”⁷⁴² che vuole afferrare il segreto della grande arte immortale, unica vera isola eterna in cui il poeta, attraverso la lettura dei posteri, potrà tornare a nascere.

“La grande arte antica, come la moderna, rifugge dal nero gorgo del cuore e si riduce a rappresentare per segni materiali l’attitudine e il gesto. Quanto poveri sono i segni del più alto poeta in paragone della sua sensibilità, dalla sua intuizione e del mistero ch’egli respira continuo! Sembra che per la rappresentazione dell’uomo interiore e delle forze invisibili un’arte della parola debba ancora essere creata su l’abolizione totale della consuetudine letteraria. Comprendo come taluno artista consapevole di questa necessità abbia incominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle del costruito, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e convenienza fittizie. Ma con qual

⁷³⁹Ivi, p. 311.

⁷⁴⁰G. D’Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine...* in *Prose di ricerca*, vol.II, p. 335.

⁷⁴¹“Lukàcs scrive che l’esistenza è la regione del chiaroscuro. Nel mondo della vita nulla si realizza in maniera compiuta (...). È questo il territorio del tragico, (...). Soccombere, che disegna l’orizzonte stesso del mondo della vita. Perciò gli uomini amano l’indeterminatezza, l’inquietudine: sanno che tutto più o deve franare sotto i loro piedi; rifiutano l’univocità. L’esistenza, che è la regione del dubbio e della virtù, dell’errore e dell’angoscia, del silenzio e della follia, del diabolico e del divino, nega il potere trascendente della ragione; e si dispone come un fiume in piena che traccia il proprio letto nel suo stesso andare e disperdersi nel mare.” A Trione, *La parola ferita*, Il Melangolo, Genova, 2007, pp. 42-3.

⁷⁴²P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D’Annunzio*, cit., p.116-17.

risultato? La più arcane comunanze dell'anima con le cose non possono essere colte, fino a oggi se non nelle pause; che sono le parole del silenzio. La più acuta e la più ricca delle pagine di introversione appare grossolana e falsa se la esaminiamo non al lima dell'intelligenza ma al calore del sentimento, cercando di sottrarci all'abbaglio delle consuete lustre verbali. Si può affermare che tra la nostra vera occulta vita e la parola elaborata non esiste concordia alcuna. Certi versi divini non ci toccano dentro se non per la loro virtù d'indistinto.⁷⁴³

Nella frase musicale la parola conosce la sua negazione significativa, la sua assenza come ciò che riconfigura e restituisce il suo stesso senso. Nella sofferenza della produzione lirica di questi anni, tale scrittura nasconde il suo segreto nel suo venire meno, nel suo mancamento, che porta su di sé il segreto della morte.

"Per più settimane, mentre stavo supino in veglia, mentre soffrivo senza tregua l'insonnio, io ebbi dentro l'occhio leso una fucina di sogni che la volontà non poteva né condurre né rompere. Il nervo ottico attingeva a tutti gli strati della mia cultura e della mia vita anteriore proiettando nella mia visione figure innumerevoli con una rapidità di trapassi ignota al mio più ardimentoso lirismo. (...). Seppi allora quel che significassero le parole di Michelangelo: "Non nasce in me pensiero che non vi sia dentro scolpita la morte".⁷⁴⁴

Tale valorizzazione della fiamma si riflette in quella che, solitaria, fa luce allo scrittore che, nel silenzio, la profondità del tempo e la possibilità del suo stesso superamento: "nella fiamma anche il tempo si mette a vigilare. Sì, chi veglia davanti alla sua fiamma interrompe la lettura. Pensa alla vita. Pensa alla morte. La fiamma è precaria vacillante. Questa luce, un soffio l'annienta, una scintilla la riaccende. La fiamma è facile nascita e facile morte. Vita e morte possono essere poste qui l'una e l'altra accanto."⁷⁴⁵

Conclusione

"La mia lampada e il foglio bianco".

In quella comprensione assoluta, nella notte rischiarata dal piccolo fuoco della candela, il tempo, libero dalle contingenze e dalla occupazioni del giorno, riscopre l'intimo valore della rêverie come momento originario della conoscenza estetica, come apertura al mondo ed alla libertà creatrice.

"Quando la notte, dopo il primo sonno, mi levavo di nascosto e con grandi cautele escivo dal dormitorio e tornavo ai miei libri, il cuore palpitava d'un sentimento misterioso che talvolta il canto lontano di un gallo rendeva bello come l'ansia d'un poeta inconsapevole.

⁷⁴³ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p.778.

⁷⁴⁴ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 223.

⁷⁴⁵ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p. 30.

Sentivo di non essere solo , nella vasta sala che rendeva più paurosa il chiarore fioco della lampada passando attraverso la porta vetrata. Sbigottito, mi volgevo a guardare di là dai vetri la fila dei letti bianchi; e speravo che Dario non dormisse ma che mi seguisse co' suoi occhi aperti, co' suoi occhi senza cigli. Poi a tentoni m'accostavo alla tavola, ritrovavo la lucerna respirante verso la mia anima, come creatura viva. E quando lo zolfanello non s'accendeva alla prima, nel buio la forza di quella vita s'accresceva smisuratamente: la mania riprendeva carne e ossa e sguardo e gesti. Allumato il lucignolo, ogni scoppiettio, ogni vacillazione della fiammella m'era una sorta di linguaggio intermesso che mi pareva d'intendere o di divinare. A poco a poco il cuore si placava, già capace di contenere quell'aumento di potenza e di libertà, che dà la veglia solitaria dello studioso.⁷⁴⁶

Attorno a quel tavolo si riscopre il valore dell'immaginazione poetica come un più-d'essere, una visione ulteriore, quella che delinea i confini della scritutra attorno ad un tavolo che racchiude in sé tutte le virtualità della parola vivificata dai processi immaginativi.

"E dunque tirate le somme delle esperienze della via, delle esperienze lacerate, laceranti, è proprio davanti al mio foglio bianco, davanti alla pagina bianca posta sul tavolo alla giusta distanza dalla mia lampada, che io mi trovo realmente al mio *tavolo d'esistenza*. Sì è al mio tavolo d'esistenza che ho conosciuto l'esistenza massima, l'esistenza in tensione – una tensione in avanti, più avanti, in alto. Intorno a me tutto è riposo pace; il mio solo essere, il mio essere che ricerca l'essere, è teso nell'inconcepibile bisogno di essere un altro essere, di essere più che un essere. È così che con un nulla, con delle rêverie, noi riteniamo di poter fare libri.⁷⁴⁷"

L'uomo con la lampada nell'ultima riflessione bachelardiana diviene una *incisione primaria*⁷⁴⁸, figura scritta dell'attimo contemplativo, inafferrabile, inosservabile, se non, appunto,

⁷⁴⁶ G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca*, vol.II, cit., p. 481.

⁷⁴⁷ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., pp. 101-2 "Ma quando un piccolo album dei chiaroscuri dello psichismo del sognatore si conclude, ritorna l'ora della nostalgia dei pensieri severamente ordinati. Non ho detto, seguendo il mio romanticismo di candela, che una metà vita davanti al tavolo d'esistenza. Dopo tante rêverie , una furia mi prende per istruirmi ancora, di eliminare, di conseguenza, il foglio bianco per studiare un libro, un libro difficile, sempre un po' troppo difficile per me. Nella tensione di fronte a un libro dallo sviluppo rigoroso, lo spirito si costruisce e ricostruisce. Ogni divenire del pensiero, ogni avvenire del pensiero, è in una ricostruzione dello spirito. Ma è ancora tempo per me di ritrovare il lavoratore che conosco bene e di farlo rientrare nella mia incisione?" Ibidem.

⁷⁴⁸ "Ricordando un lontano passato di lavoro, reimmaginando le immagini così numerose ma così monotone del lavoratore ostinato, che legge e medita sotto la lampada, si prende a viverci come se si fosse l'unico personaggio di un quadro. Una stanza dai muri sfocati e come rinserrata nel suo centro, concentrata attorno a colui che medita seduto al suo tavolo illuminato dalla lampada. Nel corso di una lunga vita, il quadro ha conosciuto mille varianti. Ma conserva la sua unità, la vita centrale. È ormai un'immagine costante in cui si fondono ricordi e rêverie. L'essere che sogna si concentra in essa per riportare alla memoria l'essere che lavorava. (...). L'autentico spazio del lavoro solitario è, in una piccola stanza, il cerchio rischiarato dalla lampada. (...). Colui che lavora sotto la lampada è così una *incisione primaria*, valida per me in infiniti ricordi, valida per tutti, almeno credo. Il disegno, ne sono certo, non ha bisogno di didascalia. Non si sa a cosa pensi colui che lavora davanti alla lampada, ma si sa che pensa, che è solo a pensare. L'incisione primari porta

nella fiamma di una candela. Nella scrittura solitaria alla luce della fiamma della candela il sognatore si trova nella sua dimensione più originaria. La luce indica l'intima comunicazione tra interno ed esterno, una comunicazione che si ripristina, nella reverie e nella scrittura poetica, quando per un attimo ci si appropria del senso del mondo⁷⁴⁹. Ma subito dopo quell'attimo assoluto si dissolve e la cera si scioglie sulla candela segno che il tempo sta per ri-cominciare.

"Quando nella notte io mi curvo sulla pagina, in questa officina, operaio artiere artista, intera volontà d'invenzione e d'espressione, puro come l'aria della notte innanzi l'alba, con in me non so qual tremolio continuo che mi è prossimo come il battito del mio cuore e remoto come la scintillazione delle stelle, a volte poso la penna e ascolto, senza volgere il capo verso le finestre. Ascolto ma non "tendo l'orecchio" : ho il senso dell'udito in tutto il corpo che non più ha peso ne ha memoria della sua caducità e della sua miseria. Il margine della mia tavola è lieve come il contorno del mio pensiero sospeso, come l'orlo della mia immagine incompiuta, come il ciglio della mia palpebra china.⁷⁵⁰"

All'interno del perimetro magico del tavolo da lavoro lo scritto sopravvive, ma diviene ben presto lontano. Così si esprime D'annunzio: "L'anima del poeta più possedere le cose come le possiede il suo amore il suo odio o la sua speranza; ma nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. Il linguaggio gli rende estraneo quello che gli era intimo⁷⁵¹"

"Scrivere, afferma Blanchot, è entrare nell'affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione. È consegnarsi al rischio dell'assenza di tempo, dove regna l'eterni ricominciamento. È passare dall'Io all'Egli, di modo che ciò che mi avviene non avviene a nessuno, è anonimo per il fatto che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito. Scrivere, è il disporre il linguaggio sotto la fascinazione, e, per mezzo di esso , in esso, restare in contatto con l'area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove l'immagine, da allusione ad una figura diventa allusione a ciò che è senza figura, e, da forma disegnata sull'assenza, diventa l'informe presenza di questa assenza, l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo.⁷⁵²"

Tale è l'esperienza della rêverie che indica nelle maglie dell'immaginazione la parola come dono, come apertura, come ipotesi di libertà. Nella lettura e nella scrittura si legge il senso più grande del motto dannunziano che recano in effigie sulla copertina le opere volute da

il segno di una solitudine, il segno caratteristico di una particolare forma di solitudine. Come lavorerei bene se potessi trovarmi in una delle mie *incisioni primarie!*" Ivi, p. 99

⁷⁴⁹"Che cattivi professori di letteratura saremmo stati! Sogniamo troppo leggendo. E ricordiamo troppo. A ogni lettura ci accadono incidenti di rêverie personale, incidenti di ricordo. Una parola, un gesto, ferma la mia lettura. Il narratore di Bosco chiude le imposte per nascondere la luce, e io ricordo sere in cui facevo questo stesso gesto, in una casa d'altri tempi. Il falegname del villaggio aveva intagliato nello spessore degli scuri due cuori, affinché il sole del mattino svegliasse tutta la casa. Così la sera, e a notte fonda, attraverso i due intagli degli scuri, la lampada, la nostra lampada proiettava due cuori di luce d'oro sulla campagna immersa nel sonno." Ivi, p. 96

⁷⁵⁰ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine...* in *Prose di ricerca*, vol.II,, p. 699.

⁷⁵¹ Ivi, p. 780.

⁷⁵² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, p.19.

D'Annunzio per i tipi della Mondadori: *Io ho quel che ho donato*. Così, nella solitudine, si rivive il valore profondo della rêverie poetica che, nel piacere della lettura si ritrova e si offre al mondo, nella tensione di superare la finitudine immortalando le proprie forme nella scena dell'enunciazione insita nella parola stessa, nella possibilità della scrittura di ritrovare vita nella lettura illuminata dal silenzio di una fiamma di una candela.

“La solitudine si accresce se, sul tavolo illuminato dalla lampada, si apre la solitudine della pagina bianca. La pagina bianca! Questa pagina che resta bianca ad ogni veglia non è forse il grande segno di una solitudine che si rinnova senza fine? E quale solitudine si accanisce contro il solitario se è quella del lavoratore che non vuole soltanto istruirsi, che non vuole soltanto pensare, ma che *vuole scrivere*. Allora la pagina bianca è un nulla, un nulla doloroso, il nulla della scrittura. (...). La pagina bianca è troppo bianca, troppo inizialmente vuota perché si incominci a esistere realmente scrivendo. La pagina bianca impone il silenzio. Essa contraddice la familiarità della lampada. L'incisione ha allora due poli, il polo della mia lampada e il polo del foglio bianco.”⁷⁵³

Così tra fine e principio, tra lettore ed autore, tra luce e silenzio si rinnova il patto tacito della parola poetica che ripropone, nel silenzio, la sua fascinazione. Dalle tali ceneri, la fenice dell'immaginario potrà rinascere per dar vita, nella parola, ad un nuovo ricominciamento.

⁷⁵³ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p. 100

Bibliografia

Opere di G. Bachelard

- 1932 *L'intuition de l'instant*, Stok, Paris (tr.it. Dedalo, Bari, 1973)
- 1933 *Les intuition atomistiques (essai de classification)*, Boivin, Paris.
- 1934 *Le nouvel esprit scientifique*, Alcan, Paris. (tr.it. Laterza, Bari, 1951)
- 1936 *La dialectique de la durée*, Boivin, Paris.
- 1937 *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Alcan, Paris. (Tr. It. a cura di Maria Rita Abramo, Armando Siciliano Editore, Messina, 2002)
- 1938 *Psychanalyse du Feu*, Gallimard, Paris (tr.it. Dedalo, Bari, 1973)
- 1939 *Lautréamont*, Corti, Paris. (tr. It. Edizioni 10/17, Salerno, 1989)
- 1942 *L'eau et le rêves*, Corti, Paris. (tr. It Red Edizioni, Como, 1987)
- 1943 *L'air et le songes*, Corti, Paris. (tr. It Red Edizioni, Como, 1988)
- 1948 *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris.(tr It. Red Edizioni, Como, 1989)
- 1948 *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris.(tr It. Red Edizioni, Como, 1994)
- 1957 *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris (tr. It. Dedalo, Bari, 1975)
- 1960 *La poétique de la rêverie*, P.U.F, Paris (tr. It Dedalo, Bari, 1972)
- 1961 *La flamme d'un chandelle*, P.U.F., Paris (tr. It. SE, Milano, 2005)
- 1961 – 1988 *Fragments d'une poétique du feu*, P.U.F., Paris. (tr. It. RED Edizioni, 1990)
- 1970, *Etudes*, Vrin, Paris.
- 1970 *Le droit de rêver*, P.U.F., Paris, (Tr.it. Dedalo, Bari, 1987)
- 2005 *Causeries (1952-54)*, Genova, Il Melangolo

Bibliografia critica

- AA.VV. *Gaston Bachelard, L'homme du poème et du théorème, Colloque du centenaire*, Dijon, 1984
- AA.VV. *Miti e figure dell'immaginario simbolista (a cura di Silvana Sinisi)*, Costa & Nolan, Genova, 1992
- AA.VV. *La chandelle et le rêveur, Sur la flamme d'une chandelle de Gaston Bachelard (lexique informatisé)*, Dijon, 1988
- AA.VV. *Cahier Gaston Bachelard, "Cahiers Gaston Bachelard"*, Dijon, 1998, N.1
- AA.VV. *Cahier Gaston Bachelard, "Cahiers Gaston Bachelard"*, Dijon, 1999, N.2

- AA.VV. *Cahier Gaston Bachelard, Témoignages*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2000, N.3
- AA.VV. *Cahier Gaston Bachelard, Bachelard au Brésil*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2001, N.4
- AA.VV. *Cahier Gaston Bachelard : Bachelard et les arts*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2002, N. 5
- AA.VV., *Gaston Bachelard: Bachelard et l'écriture*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2004
- AA.VV., *Bachelard et la psychanalyse*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2004, N.6
- AA.VV., *Bachelard et la physique*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2005, N.7
- AA.VV., *Bachelard et la phénoménologie*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, 2006, N.8
- AA.VV., *Bachelard, Gonseth, Piaget: l'éducation ouverte*, "Cahiers Gaston Bachelard", Dijon, N.9
- AA.VV. (a cura di F. Bonicalzi e C. Vinti), *Ri-cominciare, percorsi e attualità nell'opera di G. Bachelard*, Jaka Book, 2004.
- AA.VV. *Bachelardiana*, rivista diretta da G. Raio e V. Chiore, *Il melangolo*, 2006
- AA.VV. *Bachelardiana*, rivista diretta da G. Raio e V. Chiore, *Il melangolo*, 2007
- AA.VV. *Bachelardiana*, rivista diretta da G. Raio e V. Chiore, *Il melangolo*, 2008
- AA.VV. *L'imaginaire du feu, Approches bachelardiennes*, Centre Gaston Bachelard, Dijon, 2007
- AAVV. *Politiche della mimesis*, a cura di A. Borsari, Mimesis, 2003
- F. Barone, *Verità ed errore nell'epistemologia di Bachelard*, in "Nuova corrente" 1974, n. 64, pp. 220-245, già edito in *Revue Internationale de Philosophie* 1963 n. 66
- C. Baudelaire, *Salon del 1859, Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 2004
- C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano, 2004
- Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico, Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, 2000
- H. Bergson *Ceuvres*, vol. I e II, Paris, Presse Universitaire de France, 1970
- H. Bergson, *Pensiero e Movimento*, Milano, Bompiani, 2000
- R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1999
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991.
- M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975
- M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977
- M. Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano, 1983
- F. Bonicalzi, *Leggere Bachelard, Le ragioni del sapere*, Milano, Jaka Book, 2007.
- R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, Milano, 2004
- J.Libis-P. Nouvel, *G. Bachelard, un rationaliste romantique*, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité, Dijon, 2006

- V. Chiore, *Il poeta, l'alchimista, il demone (la dottrina tetravalente dei temperamenti poetici)*, Genova, Il Melangolo, 2004
- G. Deleuze, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997.
- G. De Santillana – H. Von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano, 1983
- R. Desoille, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*, d'Atry, Paris, 1938
- R. Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie. Essai sur la fonction de régulation de l'inconscient collectif*, PUF, Paris, 1945.
- R. Desoille, *Teoria e pratica del sogno da svegli guidato*, Astrolabio, Roma.
- J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007
- J. Derrida, *Margini*, Einaudi, Torino, 1997
- G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari, 2009
- M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999
- G. G. Grange, *Janus bifrons*, in "Nuova corrente" 1974 n. 64 pp. 203-19
- H. G. Gadamer, *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo, 2002
- H. G. Gadamer, *Lettura, scrittura e partecipazione*, Transeuropa, 2007
- M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1990
- J. K. Huysmans, *Controcorrente*, Garzanti, Milano, 2000
- R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Silva Editore, Genova, 1968
- W. Iser, *L'atto della lettura*, Il Mulino, Bologna, 1987
- H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino, 1972
- H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987
- C. G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992
- C. G. Jung, *La libido, simboli e trasformazioni*, Newton, Roma, 1993.
- M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989
- M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007
- F. Mùzzioli, *Paul Éluard*, Il Castoro, Firenze, 1977
- J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino, 2001
- J. L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002
- J. L. Nancy, *Narrazioni del fervore*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2007
- J. L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli, 2007
- J.L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 2007
- F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, vol.I e II, Adelphi, Milano, 1976
- F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, vol.I e II, Adelphi, Milano, 1976
- C. Nodier, *La fata delle briciole*, Edizioni Paoline, Modena, 1961
- E. A. Poe, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971

- G. Poulet, *La coscienza critica*, a cura di Giovanni Bagnolo, Genova, 1991
- G. Polizzi, *Tra Bachelard e Serres, Aspetti dell'epistemologia francese del Novecento*, Armando siciliano editore, Messina, 2003
- G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Milano, Editore Guerrini e Associati, 1988
- A. Piromallo Gambardella, *Gaston Bachelard e la fenomenologia: le tre poetiche*. In *Sogno e mondo, ai confini della ragione*, a cura di B.M. d'Ippolito, Eugenio Mazzarella, A. Piromallo Gambardella, ESI, Napoli, 1995
- P. Ricouer, *La metafora viva*, Jaka Book, Milano, 1997
- A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971
- Giuseppe Sertoli, *Gaston Bachelard o la felicità*, in "Nuova Corrente", n°54, 1971
- G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, Firenze 1972
- G. Sertoli, *Introduzione a G. Bachelard, La ragione scientifica*, Verona, 1974
- G. Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1999
- G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano, 2003
- A. Trione, *Rêverie e immaginario (l'estetica di Gaston Bachelard)*, Tempi Moderni, Napoli, 1981.
- A. Trione, *Valery. Metodo e critica del fare poetico*, Napoli, Guida, 1983
- A. Trione, *La parola ferita*, Il Melangolo, Milano, 2007
- V. Therrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Editions Klincksieck, Paris, 1970
- P. Valery, *All'inizio era la favola, Scritti sul mito*, Guerini e Associati, 1957
- P. Valery, *Idea Fissa*, Adelphi, Milano, 2008
- C. Vinti, *Il soggetto qualunque*, Edizioni scientifiche italiane, 1997
- V. Vitiello, *I tempi della poesia*, Mimesis, Milano, 2007,
- J.J. Wunemburger, *La filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1998.
- J.J. Wunemburger, *L'immaginario*, Genova, Il Melangolo, 2008.

Opere di D'Annunzio

- G. D'Annunzio, *La contemplazione della morte*, Treves, Milano, 1920
- G. d'Annunzio, *La leda senza cigno*, Officina Bodoni, Verona, 1930.
- G. D'Annunzio, *Le dit du sourd et du muet qui fut miraculé en l'an de grâce 1266*, Il Vittoriale degli italiani, 1942, XX.
- G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, vol. II, Verona, Mondadori, 1950

- G. D'Annunzio, *La città morta* (Tragedia, 1898), in *Tragedie, sogni e misteri*, Mondadori, Milano, 1964
- G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Binchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965
- G. D'Annunzio, *Poesie, Teatro, Prose*, in *La letteratura italiana storia e testi*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, 1966
- G. D'Annunzio, *Le novelle della Pescara*, Mondadori, Milano, 1969
- G. D'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Mondadori, Milano, 1976
- G. D'annunzio, *Forse che sì, forse che no*, Mondadori, Milano, 1980
- G. D'Annunzio, *Pagine sull'arte*, Electa, Milano, 1986 (a cura di P. Ghibellini)
- G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1989
- G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Mondadori, Milano, 1990
- G. D'Annunzio, *Su Nietzsche*, De Martinis & C. Editori, Catania, 1994
- G. D'Annunzio, *Prose scelte*, Grandi Tascabili Newton, Milano, 1995, a cura di Gianni Oliva.
- G. D'Annunzio, *Elegie romane*, Mondadori, Milano, 2005
- G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I e II Mondadori, Milano, 2006
- G. D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 2009
- G. D'Annunzio, *Notturmo*, Milano, Mondadori, 2009

Bibliografia critica dannunziana

- L. Anceschi, *Introduzione*, in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Mondadori, Milano, 1982
- G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1975
- S. Costa, *Volti e maschere di un personaggio*, Sansoni Editore, Firenze, 1988.
- Benedetto Croce, *Gabriele D'Annunzio*, in *La letteratura della nuova Italia*, Saggi Critici, vol. IV, Bari, Laterza, 1929
- B. Croce, *L'ultimo D'Annunzio*, *La letteratura della nuova Italia*, III edizione riveduta dall'autore, Bari, Laterza, 1950, vol. VI
- Mario N. Ferrara, *D'Annunzio e Jung: Inconscio, linguaggio e mito*, in "D'Annunzio e Jung", "Quaderni del Vittoriale", gennaio-febbraio 1980, n.19, p. 24.
- P. Ghibellini, *Logos e mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Leo s. Olschki editore, 1985
- H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzearella, Shakespeare & Company, 1984

- A. Mazzaella, *La visione e l'enigma, D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli, 1991
- A. Mazzaella, *Il piacere e la morte, Sul primo D'Annunzio*, Liguori Editore, Napoli, 1983
- Ogetti U., *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano, 1895
- G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992
- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976
- E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- H. Tuzet, *Incontro di Bachelard con G. D'Annunzio*, in "Revue de Littérature comparée", Tomo LVIII, n°2 Aprile-Giugno, 1984.